

الأمير. بر. مبروك

القصة القصيرة عند زكريا تامر الانتهاك المنظم

مكتبة علماء الدين صفاقس - تونس 2008

القصة القصيرة عند كبريا تلمر: الانتهاك المنظم
قراءة في مجموعات: الرصد وشفق الحرائق، التور في اليوم العاشر

الأمين بن مبروك

القصة القصيرة عند ذكرى تامر: الانتهاك المنظم

قراءة في مجموعات: الرعد - دمشق الحرائق - الثور في اليوم العاشر

مكتبة علاء الدين

صفاكس - 2008

الكتاب: القصة القصيرة عند زكريا تامر: الانتهاك المنظم

قراءة في مجموعات: الرعد- دمشق الخرائق- التمور في اليوم العاشر.

المؤلف: الأمين بن مبروك.

الطبعة الأولى: أبريل 2008

التوزيع: مكتبة علاء الدين- صفاقس.

الطبع: دار نهي للطباعة. صفاقس.

السحب: 1000 نسخة.

تصميم الغلاف : الفنان صالح الصويحي

الترقيم الدولي: 978-9973-0-0240-2

الإهداء

إلى امرأة علمتني أن أظل كالنخل واقفاً.

مقدمة

الكتابة عن القاص السوري "زكريا تامر" نابغة عندنا من عاملين اثنين: أولهما يتمثل في رابطة وجدانية شدتنا إلى نصوصه منذ قراءة أولى أفصحت عن اكتشاف مثير، فلم نستطع من سحرها فكاكا، وثانيهما - وهو الأهم في نظرنا - مفاده الإحساس بالمسؤولية الحضارية تجاه إنسان يقاسمك أنفاسك ويشاطرك القمع والتهميش، فلا تجد في مسيرتك إليه كبير عناء ولا تقطع إلى منزله وعر الدروب ولا صعب المسالك بل يكفيك أن تنظر في المرأة حتى تجده ماثلا أمامك عاريا من كل يقين وقد زلت به الأقدام في أرض موحلة سماؤها طائرات تصب جام غضبها على الرؤوس، إن الإحساس بهذه المسؤولية هو تماما ما أرادته هذه الأقصوصة لها ولنا.

لم يكن بد من الكتابة عن قصة قصيرة ديدنها الحركة الدووب والتحول الدائم تحشد الأساليب والأشكال الفنية المتنوعة في فضاءها الضيق، ولا تفتأ تراوح بينها حتى أنها لا تتضبط إلى سلة قول، ولا تنخرط في قالب نمطي متكرر، بل هي موسومة دائما باستحداث القيم الفنية والجمالية المتنوعة. إنها أقصوصة تقع صلب حساسية إبداعية جديدة تبحث عن تكريس روح المغامرة التي تتكفل بها "الحكاية" وتبنيها تحولات أحداثها، مثلما تستحضر صليبها روح الشعر وكثافته وإحاءه وتنبري عابثة بأسس التشكيل السردى المتعارفة، متنوعة طرائق الإدهاش.

لا تتوقف القصة التامرية إذن عن الجمع بين المتناقضات من خلال الزج بالعوالم المفارقة طي العوالم المشكلة واستحضار التاريخ وتجديد التعامل مع شخصياته لإدراك تعقيدات الواقع وما بلغه من تأزم، إنها تمزج بين عوالم الأحلام والوقائع العينية لتغلف ذلك بستار شفاف من الترميز والغموض الفني، عاملة على مواجهة مراكز النفوذ والسلطة المتسلطة بمختلف وجوهها، سلاحها في ذلك إيمانها بما للمهمشين من حقوق سلبت منهم وضاعت في مآهات المغالطة والتعظيم.

استطاع "زكريا تامر" أن يجعل من أقصوصاته فضاء رحبا لتفاعل الأجناس ومجالا لاستدعاء الأشكال السردية التراثية المتنوعة حتى يجدد التعامل معها ويتوسل بها لخدمة غاياته الفنية وانسجاما مع رؤيته التي تعدّ التراث بمختلف مكوناته عاملا لإثبات الذات ومحاورة الأمم، وطريقة مثلى لمواجهة أشكال الاجتثاث الحضاري التي تعتمد إليها مختلف القوى الظالمة لتزرع في النفوس الشك وتقوض الروابط التي تشدها إلى جذورها وتوصل ثقافتها في تربة خصبة.

العودة إلى التراث عند "زكريا تامر" لم تقف حائلا دون سعي القصة القصيرة التامرية المستمر إلى التجديد والتنزل صلب مسار الحداثة وربما احتلال صفوفه الأولى عن طريق انتهاك حدود العوالم وإنشاء المفارقات المدهشة التي لا تتوقف. جعلت هذه العوامل الأقصوصة وفيه لميزات الغبش والبينية والمراوغة عاقدة لصلات غريبة بين عالم المرجع والخيال نزاعة إلى الاحتفاظ بأسرارها مكثفة لحظتها مبررة الظاهر تبئير من يسعى إلى كشف خفاياها وبواطنها، ومن يصوب نحو تعميق وعينا بها حتى لا نقع في أحبولة الترمويه والمغالطة.

هذه الملاحظات تقودنا إلى جملة من الأسئلة لعل أهمها:

- ما خصائص العالم القصصي عند "زكريا تامر"؟
 - كيف جاء تشكيله لمواد السرد المختلفة ونعني الإطار والأحداث والشخصيات، في ظل سعي أقصوصته إلى التعجيب والإدهاش؟
 - ما مظاهر شعرية الأقصوصة التامرية؟
 - ما علاقة الرمزي فيها بالواقعي؟
 - كيف استطاعت القصة القصيرة عند "زكريا تامر" أن تستدعي التراث السردي بمكوناته المتنوعة دون أن تتخلى عن كونها نصا حداثيا يضرب بسهم نافذ في الصفوف الأولى للحساسية الإبداعية الجديدة؟
 - ما أثر المرحلة المفصلية التي يمر بها المجتمع العربي إبان ما جرى في 1967 و1973 على القصة التامرية؟
- يجب أن نؤكد أمرا أساسيا قوامه أن عملنا يتنزل صلب مشروع نقدي يتمثل في:

دراسة القصة القصيرة باعتبارها جنسا سرديا لم يحظ - في تقديرنا - بما يستحق من عناية وغطت على طاقاته الإبداعية الفذة موجة الاهتمام الكثيف بالرواية، وأضررت به تلك المقارنات المتكررة بين الجنسين*.

1- الاعتناء بالتجربة القصصية لقاص سوري أجمع النقاد على أنه يمثل علامة هامة في مسيرة القصة القصيرة العربية، ومنحلا يمكن من خلاله أن نطلب الإحاطة ببعض مقومات هذا الجنس الذي يعد بالنظر إلى تاريخه محافظا على غضارته ينطوي على مناطق مجهولة لم يقع

* يتم هذا صلب عمل أكاديمي نحن بصدد إعداده.

الكشف عنها بعد، وقد رأينا أن نتناول بالدرس تجربة زكريا تامر القصصية من خلال أقصوصاته التي تلت المرحلة المذكورة أنفا حتى نمح أنفسنا فرصة الوقوف عند قصة قصيرة بلغت نضجها بعد أن تحطت بداياتها من خلال المجموعتين القصصيتين: "سهيل الجواد الأبيض" (1960) و"ربيع في الرماد" (1963).

لقد صار بالإمكان أن نرصد في كتابات "تامر" التي تلت المجموعتين الأوليين مظاهر التحولات الفنية وطرق المبدع في استخدامها وتطويرها، وأن ندرك أثر التحولات المفصلية التي عرفها العرب إبان الأحداث الخطيرة (67) و(73) التي جعلت إعادة النظر في الكثير من الثوابت أمرا لا غنى عنه.

إن دراسة المجموعات القصصية التالية (الرعد) (1970)/دمشق الحرائق (1973)/المنور في اليوم العاشر (1978) ضمن هذا الكتاب يقع طي الجزء الأول من عملنا، على أن نردفه إن شاء الله- بجزء آخر على الأقل يتعلق بسائر كتابات "زكريا تامر" في مجال القصة القصيرة ونعني المجموعات القصصية الصادرة بعد سنة 1994**. لعل صدور هذه المؤلفات المذكورة أنفا [الرعد/دمشق الحرائق/المنور في اليوم العاشر] عن فترة هامة من التاريخ العربي الحديث واشتراكها في المتصور الفني العام جعلنا لا نتردد في التوصل بها ضمن عملنا هذا الذي يسعى إلى كشف بعض مقومات الإبداع القصصي عند هذا القاص السوري لعلنا نصل إلى استجلاء خصائص القصة القصيرة وعلاقتها الوطنية بمختلف الأجناس والأشكال الأدبية التراثية دون التخلي عن

** "لداء نوح" (1994)/ "سنضحك" (1998)/ "الحصرم" (2000)

الانخراط في تيار الحداثة بكل ما فيه من نزوع إلى التجديد المستمر وتحديث أشكال الخطاب وتطوير فنون التلطف.

من المعلوم أن النص مثلما يقع صلب سنن جنسه وضوابطه فإنه يتمرد عليها ويسعى بصورة مستمرة إلى خرقها وتطويرها مما يؤسس علاقة جدلية قوامها التفاعل المستمر بين النظري والمنجز.

القصة التامرية تقع على ذوابة التحول إنها لا تفتأ تناوش أسلافها وتستفز جنسها رافضة الانصواء تحت لواء الثبات والقرار، نزاعة إلى ارتياد المناطق المجهولة وكشف العوالم المحتجبة، وهي بهذا جديرة بزعة اطمئناننا ودفعنا إلى محاورتها ومساءلتها عن أسس إبداعها وغايات احتفائها المستمر بعقد المفارقات والبحث عن توازن غير مدرك والسير على أرض ملغومة. إننا إزاء عالم قصصي قوامه التوتر والحيرة، عالم من الأحداث والكواييس والأحلام والتأملات... تتعاش وتتفاعل مستهدفة النفخ في صور "إسرافيل" حتى ينسل الناس من الأجداث متسائلين عما جرى وجعل المدينة أسلابا والورى رقيقا والحرية سرايا.

دفعتنا هذه العوامل المتنوعة إلى دراسة القصة التامرية فهي قصة - على أهميتها وجدارتها - قد بخست حقها في النقد العربي إذ أنها لم تحظ بعناية توازي حجم ما تتطوي عليه من وعي فني وحضاري جعل السرد التامري - مثل جنس القصة القصيرة تماما - مخصصا يقتضي كذلك نظرا مخصصا يحافظ على استعداد دائم لإدراك مقومات النزوع إلى المناخات الإبداعية القلقة التي تنتهج سبل الخلق واستنبات الوسائل في رحم تحديث الشكل القصصي.

لقد عقدنا عملنا على بابين اثنين سعيينا في الأول إلى إدراك خصائص تشكيل الإطارين الزماني والمكاني في القصة التامرية والطريقة المخصوصة التي توسل بها المبدع في بناء أقصوصته من خلال تغيير أنماط التتابع الحدثي تغييرا مستمرا وعمله على تشكيل شخصياته تشكيلا خاصا بحثا عن سبل أخرى في التعبير الفني وإدانة واقع التجاهل والحرمان من الحريات. أما الباب الثاني فقد عقدناه على النظر في مقومات شعرية القصة التامرية وطرق تعاملها مع الرمز مع المحافظة على ميزة الواقعية الملازمة لها، كما استهدفنا كذلك النظر في علاقة القصة بالتراث السردى وكيفية تفاعل أقصوصة "تامر" معه دون أن تتخلى عن هاجس حدائى ظل مسيطرًا على تشكيلها وبنائها. لذلك كله كان لزاما علينا أن نستعين بجهود غيرنا من النقاد عاملين على محاورتها ونقدنا بما أتيح لنا من وسائل نظرية وأخرى منحتنا إياها الأقصوصة التامرية التي تحتاج - في نظرنا - إلى مزيد من الاهتمام كفىل بإدراك مختلف جوانب إبداعها وخصائصها الفنية المتنوعة وأثرها البالغ في كتابة القصة العربية عموما، عن ذلك يقول الناقد "مفيد نجم": "والغريب أن التجربة التامرية رغم الأهمية التي شكلتها والتأثير الذي مارسه على الأجيال التالية في القصة العربية لم تحظ بالاهتمام النقدي المطلوب، إذ ظلت الدراسات النقدية التي تناولت التجربة بالدرس والتحليل محدودة".¹

¹ مفيد نجم: الربيع الأسود: دراسة في عالم زكريا تامر القصصي، منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية، دمشق - سوريا، 2006، ص 5

الباب الأول

في تشكيل مواد السرد: العبث المنظم

الفصل الأول: أطر القصّ

1- بنية الزمان في القصّة التأمريّة

إن الملفوظ السردي *énoncé narratif* يتحدد بدرجة أولى على قاعدة الزمان ولا يمكن أن نتصوّر أي تحول أو تطوّر في سيرورة السرد خارج هذا الإطار، بل إن الزمان قد يكون في بعض الأحيان متحكماً في خطة القصّ برمتها فيلونها بالوانه ويتحكّم في مختلف أركانها، فيكتسب بذلك قيمة المحدّد الأجناسي ويغدو مدخلاً لإنماء المسرود إلى جنس محدّد كالرواية وقصّة الرحلة والسيرة الذاتية والقصّة القصيرة. لعله من الضروري أن نؤكد أن الزمن لا يتمّ له هذا الأمر منفرداً بل لا بدّ أن نجد في باقي مكونات النصّ السردى من أحداث وشخصيات وأمكنة وبنى ما يعضد القراءة ويدعّمها.

إذا قصرنا النظر على القصّة القصيرة *la nouvelle* وهي مجال عملنا دون شكّ نبيّن لنا أن الزمان عنصر لا غنى عنه في تحديد أدبية هذا الجنس ووسمه بسمات التكتيف والتركيز وعمق الإيحاء التي تمثّل أسس إبداعه بل إن القصّة القصيرة كثيراً ما "تكتسب مدلولها عبر الزمن مثلها في ذلك مثل أي إبداع إنساني. إنه زمان مركز، فكلمات القصّة تتواصل الواحدة تلو الأخرى، الزمن وشخصيات القصّة تفكر وتشعر وتقفز إلى المستقبل وتتناثر الماضي"¹.

¹ إريك أندرسون إميرت: القصّة القصيرة: النظرية والظنية، ترجمة علي إبراهيم علي منولي،

تَشْتَرِك القصة القصيرة مع سائر الأجناس السردية في التوسل بعنصر الزمان لبناء سردها ولكنها بسبب سمة القصر والإيجاز تتعامل مع هذا المقوم تعاملًا مخصصًا وتمنحه فاعلية مميزة تتسجم مع إغراقها في فنيّتها وعبثها بمنطق التتالي والتواتر المرجعي، إذ أن الزمن داخل السرد القصصي القصير محض تخييل، فإعادة بنائه وتشكيله لا تتوقف، وزمن التخييل بداهة زمن محكيّ إنه تسريد الحكاية .¹ mise en narration de l'histoire

إن هذا التسريد للزمن أو نقله من حيّز المرجع إلى حيّز الحكاية يجعل منه عنصرا متغيرا يرتدي إهاب الملفوظ الحكائي ويتلبس بلبوسه بل يحاوره ويناوشه حتى تستقيم للقصة القصيرة سمة اللهو بمنطق التتابع المألوف والعبث به، فليس من شأن مؤلف هذا الجنس أن ينقل الواقع كما يفترض جريانه في الحياة اليومية بل من شأنه ترميزه وتغوير لحظة المعاناة فيه وكشف عوراته في أقصى درجات عنفها ووحشيتها ورعبها، فالناظر في قصص "زكريا تامر" يقف عند عتبة خاصيات تسم تعامله مع الزمان وطرق توظيفه له وتسريده إن في مستوى العبثية/العنوان أو في مستوى المتن الحكائي.

يتراوح تعامل "تامر" مع الزمان بين بعدين هما الإثبات والطمس، إذ أنه يعمد في بعض الأقصوصات إلى التصريح بالإطار الزمني متتبعا مراحلها المختلفة في ثنایا الخطاب ولكنه في غالب الأحيان يعمل على طمس الزمن وإغفال تدقيقه وتفصيله.

¹ Daniel Grojnowski : Lire la nouvelle, Ed. Dunod, Paris,

France, 1993, p 86

إننا نقف كذلك في القصص التأميرية على عتبة مستويات زمنية، إذ أن الزمن يقترب من الدلالة المرجعية في بعض الأحيان غير أنه في مواضع أخرى ينخرط في سياق النفس فيغدو إطارا ضمنيا لرحلة الذات في تلافيف غربتها وعزلتها واستبطانها فتختفي معالمه خلف ستار الذاتي المظلم، مما يجعل القارئ مجبرا على إرتياد مستوى آخر من مستويات الزمان وهو ذلك الزمن الذي يستشف من بنية الأفعال والظروف والأدوات والعلامات وأقصى حدسه أن يقع في مجال ما يسميه "إنريكي أندرسون إمبرت" الزمن النحوي"، وقد نفى الناقد أي علاقة تربط هذا الزمن بالزمن الفعلي.

أما المستوى الأخير من مستويات الزمان فقد سميناه " الزمن النبؤي" وهو الزمن الذي تشي به الأقصوصة في محاولة إستقرائها لما يتوقع حدوثه في الزمن المنظور، إذ أن بعض أقصوصات "تامر" تفسح المجال للراوي أو إحدى شخصياته حتى يعبر عن توقعاته أو قراءته لما سيحدث في المستقبل القريب أو البعيد من حوادث كشف الواقع صدق حدسها ورهافة وعيها بالراهن المغموم والمجتمع الذي يقف على حافة بركان متفاعل يوشك أن ينفجر.

* يعرف إنريكي أندرسون إمبرت الزمن النحوي قائلا: " إن الأزمة النحوية التي نطلق عليها "الماضي" و " المضارع" و " المستقبل" لا تعبر عن الزمن بل تشير إلى التوجه النحوي للمتحدث

وهو يقف أمام العالم، القصة القصيرة : النظرية والتقنية، ص 270

1-1- الزمان والنزوع السرجعي

- في مستوى العتبات / العناوين

تختص القصة القصيرة بتعدد عناوينها، إذ من المفروض أن توسم كل قصة قصيرة داخل المجموعة القصصية بعنوان يميزها عن سائر الأقصوصات الأخرى بل إن هذه الكثرة قد تشمل الأقصوصة الواحدة فتحثوي بذلك على شذرات أو لوحات قصصية متعددة العناوين، ويمكن أن نضرب لذلك أمثلة توفرت في قصص "زكريا تامر" ومنها أقصوصة "الأعداء" من مجموعة "النمور في اليوم العاشر" التي تحوي لوحات قصصية مرقمة من (1 إلى 26) ومعنونة بعناوين منها (البداية/ السماء المفقودة/ الأسرى/ النار/ رجال/ الخطر...) ومنها كذلك أقصوصة "رندا" من نفس المجموعة وقد توسل "زكريا تامر" بالأرقام من (1 إلى 39) للانتقال من لوحة إلى أخرى.

نجد الأمر عينه في مجموعة "الرعد" وتحديدا في أقصوصة "الذي أحرق السفن" وفي أقصوصة الأطفال** أما في "دمشق الحرائق" فإن أقصوصة "حارة السعدي" تعد مثالا دالا على ذلك، لعل أمر الكثرة بمنح العتبات/ العناوين أهمية مخصصة في القصة القصيرة

* تنقسم هذه الأقصوصة إلى خمسة أقسام قصصية مرقمة ومعنونة (1. الإعتقال. 2- الإستجواب/

3- مشروع خطبة/ 4- الإعدام/ 5- من مواطن مثالي)

** أقسامها المعنونة: في الليل/ غنى القمر/ اليد الصغيرة/ غيوم/ صديقي الشمس/ الغزال

خاصة إذا نظرنا إليها من زاوية الجدل والحوار المعلن مع المتن السردى غير أن ما يهمنا في هذا الموضع من التحليل يتمثل في إشتغال العناوين على إشارات صريحة أو ضمنية تخبر عن زمن الأصوصة وتعلن عنه مباشرة بقراءة لا يمكن أن نتغافل بأي حال من الأحوال عن هذه العلامة الدالة.

يمكن أن نقسم العناوين إلى قسمين:

1- قسم يرد فيه الإعلان عن الزمان صريحا دون إخفاء أو مواربة ومن أمثلته الدالة (النمرور في اليوم العاشر/ في ليلة من الليالي (النمرور في اليوم العاشر)/ في يوم مرح (الرعد)/ الليل/ أقبل اليوم السابع (دمشق الحرائق)...

2- قسم يرد فيه ذكر الزمان ضمنيا(ما حدث في المدينة التي كانت نائمة: إذ يعلن خبر الناسخ(نائمة) عن زمن الأحداث: أثناء النوم/ السهرة: زمن الليل/ ملخص ما جرى لمحمد المحمودي، صيغة الفعل تعلن عن الماضي (النمرور في اليوم العاشر)/ الذي أحرق السفن: إشارة إلى الزمن التاريخي زمن دخول طارق بن زياد إلى الأندلس (الرعد) الطفل نائم: الخبر يعلن عن الزمن: أثناء النوم/ الشنفري: زمن الجاهلية: (دمشق الحرائق..)

يعد العنوان أعلى إقتصاد لغوي لذلك فإن الدلالة فيه تكون مركزة وتكون العلامات فيه شديدة الإيحاء ولعل هذا الزمن في شكله الصريح أو الضمني يكتسي دلالة ذات نزوع مرجعي إذ أنها تحيل على زمن كرونولوجي يقاس قياسا عقليا منطقيا أو تعود بنا إلى زمن له صلة وثيقة بتاريخنا "القديم" أو " الحديث" فيكتسي الزمن بذلك سمة الحافز (motif) الذي يوجه عملية القراءة نحو لحظة بعينها، فالعنوان في

أقصوصة "النمور في اليوم العاشر" يوجه إهتمامنا نحو نهاية الزمن (اليوم العاشر) مما يجعل القارئ يتساءل من البداية عن قيمة هذه العلامة ودورها في سياق الأقصوصة، والأمر نفسه تنهض به عبارة " اليوم السابع" في أقصوصة " أقبل اليوم السابع" الواردة ضمن " دمشق الحرائق".

إن الإشارات الزمنية الواردة صلب العناوين الأقصوصية سواء كانت صريحة أو ضمنية يمكن أن تؤثر على مقروئية القصة القصيرة حين تخلخل فئات القارئ وتزعج إطمئنانه، فعناوين من قبيل "الذي أحرق السفن" (الرعد) أو "الشنفري" (دمشق الحرائق) نجعلنا نتساءل: هل نحن إزاء قصة قصيرة حقاً؟ أم نحن إزاء نصّ تاريخي يستعيد ما جرى لشخصيات لا تنتمي إلى زمننا ولها وثيق صلة بترائنا التاريخي؟ هكذا تبدأ القصة القصيرة منذ إشاراتها الزمنية الأولى في ممارسة لعبة المراوغة والمواربة مستفزة قارئها ممعنة في فنيتها متجاهلة كل منطق تقبلي سابق للقراءة الفعلية مما يجعلنا نستحضر مع " فاليري شو" قولها "إنها توفيق بين المتناقضات، تفاعل بين التوترات والمقولات المتضادة (...) ويبدو أن العامل الوحيد المشترك هو هذا التوازن الذي تسعى إليه"¹.

لعله يبدو وجبها من خلال ما تقدم أن نتجاوز مستوى الإشارات الزمانية الواردة في العتبات لنستطلق المتن الأقصوصية باحثين في العلاقة التي تربط بين الزمن الذي يعلن عنه العنوان والزمن الذي يشدّ

¹ خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، 1960-1990، الحياة المصرية

العامة للكتاب، (د.ت)، ص 76

أركان القصّ في القصّة القصيرة دون أن ننسى أننا مازلنا بعد في إطار دراسة الزمان ذي النزوع المرجعي.

- في مستوى المتون القصصية

يعمد "زكريا تامر" في بعض أقصوصاته إلى التوسل بالزمن المرجعي حتى يكون إطارا حاضنا لسرده بل إنه يحافظ على تتابعه المنطقي دون تشويش أو إرباك ويجعل الأحداث محكمة بسيرورته تتلون بألوانه، إذ نقف في أقصوصة "خضراء" الواردة ضمن مجموعة "الرعْد" على هذا التطابق بين زمن الأحداث ومثله في الواقع، يقول الراوي " وأقبل الشتاء فيما بعد، وغسلت أمطاره المرأة المثبتة في التراب، ثم أتى الربيع، فبدأت تنبت أوراق خضر صغيرة في نراعي المرأة وشعرها، ثم ما لبث أن إنبتق زهر كثير. وسطعت شمس الصيف على الحديقة..."¹

إن الزمن في هذا الموضع يحيل إلى الواقع الذي تتعاقب فيه الفصول غير أن تحولات الأزمنة ترتبط ارتباطا سببيا بما يطرا على شخصية المرأة من تغيرات رغم ثباتها في التراب، فالمرأة لا تتحول إلا بتحول الزمن الذي يسمها بسمته ويحملها طاقة رمزية، فهذه المرأة المعطاء تتوقف عن العطاء بقدم الصيف وتستحيل في آخر الأقصوصة شجرة بلا ثمار مما جعل صاحب الحديقة يستاء منها ويضرب جذعها

¹ الرعد، رياض الرئيس للكعب والنشر، بيروت/لندن، ط3 1994، ط1 (1970)، الأقصوصة:

"حتى سقطت الشجرة على الأرض مَيَّتة"¹، إنها شجرة/ امرأة لا تستجيب لسيرورة التطور وتستحيل عقيمة لا خير فيها يكملها الخوف والإنكسار فهي من هذه الناحية رمز للثبات العقيم ورفض للتجدد و تكريس للجبن الذي لا يؤدي إلا إلى الخضوع، إنه داء يخشى من تسرّب عدواه إلى أشجار الحديقة المثقلة بالثمار، وقلعها إنما هو قلع للثبات والجمود من جذورهما، ليست الشجرة/ المرأة التي غاصت في وحل البكاء إلا كناية عن كل وطن أو فكرة ترفض منطق الزمن المتبدل المتجدد الذي لم تستطع مواكبة حركته الدؤوب فكان مآلها الإجتثاث والموت.

يلعب التتابع الزمني كذلك دوره في رسم مآل الشخصية وتحديد التطورات التي تخضع لها في مسيرة الترويض التي تتم وفق مراحل متتالية يتنازل خلالها النمر في كل مرة عن قيمة من قيمه ونعني هنا أقصوصة " النمر في اليوم العاشر" إذ يتابع الراوي نمره يوما فيوما وهو يتضاءل في عين مروضه إذ يعترف في اليوم الثاني بجوعه ويسقط في فخ الإبتزاز، ويهبط واقفا في اليوم الثالث كلما أمره مروضه بذلك وفي اليوم الرابع أصبح يحبّ الأوامر بل يتوسل لسيده وولي نعمته أن يطلب منه أي طلب حتى ينتهي به الأمر في اليوم التاسع أن يصبح عاشبا. إن الزمن في هذه الأقصوصة ذو دلالة واقعية لا محالة لأنه لم يكسر التتابع المعتاد ولم ينتقض على المرجع، وهو إضافة إلى هذه السمة عنصر محوري في عملية الترويض، وتحويل النمر الحبيس في قفص من حالة إلى أخرى يراهن عليه المروض ليكسر إرادة العناد التي

¹ خضراء (الرعد)، ص 110

أبداها النمر في بعض المواضع بل إن المروّض يكتسب ثقته في نجاحه من عامل الزمن، إذ يقول مخاطباً تلاميذه "سترون كيف سيتبدل، فالرأس المرفوع لا يشبع معدة جائعة"¹.

يتجاوز الزمن في القصة القصيرة دوره في الدلالة على إطار الأحداث بل يغدو محركاً أساسياً للعبة السرّاء برمتها فهو الذي ينهض بعبد التحول ومن خلاله يرسم الراوي صورة الواقع الفاجعة وما يتعرض له المواطن العربي من تجويع واحتقار يمسح صورته ويحوّله إلى "نمر سجين" لا حول له ولا قوة، "وفي اليوم العاشر" اختفى المروّض وتلاميذه والنمر والقفص فصار النمر مواطناً والقفص مدينة²، فالיום العاشر بهتك ستر الإيهام والتعظيم الذي مارسه القصة القصيرة في مختلف مراحلها السابقة ويردّ الأحداث من عالم الحيوان إلى عالم الإنسان إمعاناً في الواقعية وكشفاً لملايسات هذا الواقع في قالب كنان يسي بقدرة "زكريا تامر" فنانا مبدعا لعوالمه القصصية التي تختلط فيها الأبعاد وتتوارى ملامحها خلف حجب المراوغة وتمويه المعنى.

تكشف لنا مواضع أخرى القدرة القاهرة لعنصر الزمن على شدّ الأفاصيص من رسنها وحشرها صلب اليوميّ وردّها إلى رحاب المرجع إذ يعن الراوي في تنقيح زمنه ويردّه إلى ساعة "بعينها" ونظر إلى ساعة معصمه، فإذا هي الثالثة إلا عشر دقائق، فراح يحوص

¹ النمر في اليوم العاشر، منشورات دار الآداب، بيروت - لبنان، ط2، تموز (يوليو)،

1981/ ط1 (1978)، ص 55

² نفسه، ص 58

بخطى متباطئة في مساحة صغيرة (...) فالتفت ليصر من ينتظرها أمامه، فأبتسم وجهه وقال: " تأخرت إلهام".

قالت إلهام متسائلة: " كم الساعة الآن؟".

-: "الثالثة وأربع دقائق".

-: " الثالثة وأربع دقائق".

-: " تأخرت إذن أربع دقائق".

-: "مرّت عليّ أربع سنين وظننت أنك لن تأتي".¹

الزمن في هذا الموضع محسوب حساباً دقيقاً لأنه يكشف عن مشاعر " فواز" وهو ينتظر حبيبته " إلهام" حتى أن الزمن تمّدد وخرج عن حدود الضبط وأصبحت الدقيقة فيه تعادل سنة بأكملها، إن الإشارات الزمنية قد غدت بديلاً عن إستبطان عمق الشخصية لكشف ما يساورها من قلق وظنون وتوجس.

لا تقف وظيفة الزمن عند هذا الحد بل إن الراوي يتحكم في نسقه ويشحنه بفاعلية فائقة تجعله يدفع الأحداث نحو ذروتها بسرعة فائقة. فإذا كان المثال السابق يكشف عن مدة زمنية مططها الإنتظار (durée dilatée)* ألقت بكلّكلها على شخصية " فواز " فإن ضرباً آخر من التوظيف الزمني ينحى منحى التكتيف وتكون مدّته مكثّفة (durée concentrée) ** "حدث ما حدث في يوم السبت، ففضى عبد الله بن سليمان يوم الأحد في السجن، وأقنّيد فيه إلى المحكمة في

¹ دمشق الحراق، رياض الرئيس للكتب والنشر، بيروت/ لندن، ط3، 1994/ ط1، 1973.

النار والماء، ص ص 240-241

* 88 p, cit: op. Crojnowski, Daniel

** 88 p, ibid

اليوم التالي ثم أعيد إلى السجن في اليوم نفسه، وبقي فيه حتى يوم الجمعة..."¹، إن هذا الزمن الذي تتميز مدته بتركيزها يكشف عن رغبة في جرّ الشخصية إلى مصيرها المحتوم رغبة يلعب فيها الزمن دورا محوريا إذ يتسارع نحو اللحظة الحاسمة، لحظة قتل " عبد الله بن سليمان" جزاء رفضه أن يظل حافيا وممارسته القتل بغية الحصول على حذاء كسائر عباد الله المنتعنين.

إذا كان مرجع الحديث دوما إلى مبدئه فإننا نقول إن الزمن الذي تفصح عنه العتبات/ العناوين لا تتضح حقيقته إلا بالنظر في المتون القصصية، ويستوقفنا في هذا المضمار أمران هامان:
- أولهما يتمثل في سمة التماثل التي تجمع بين الزمن الذي يشير إليه العنوان وذلك الزمن الذي يحكم أحداث الأقصوصة ونستدل على ذلك بمثالين:

* أقصوصة " الليل" من مجموعة " دمشق الحرائق": إذ يشاكل الزمن المصرّح به في العنوان زمن الأحداث الذي تفصح عنه إشارات نصية كثيرة منها "وحملق في أرجاء الغرفة التي يضئها نور أصفر ضعيف منبعث من مصباح كهربائي صغير (...). فقال الرجل مزهواً: " ما بك؟ أنا أعرف أن زوجك يشتغل في الليل في الفرن ولا يرجع إلى البيت إلا بعد شروق الشمس"².

* أقصوصة "في ليلة من الليالي" التي وردت ضمن مجموعة "النمر في اليوم العاشر" تكشف في أسطرها عن زمن الأحداث إذ

¹ عباد الله (الرعد) ، ص 52

² الليل (دمشق الحرائق)، ص. 21-23

يقول الراوي: "يجيء الليل كفنا أسود فيبتعد أبو حسن بخطى هارب عن حارته الخرساء"¹.

-ثانيهما يتمثل في علاقة التضميل التي يمارسها العنوان إذ يوهم القارئ بإشارات زمانية سرعان ما نتبين بعد قراءة الأقصوصة أنها سراب خادع وخيال خلب فإذا ما نظرنا مثلا في أقصوصة " ما حدث في المدينة التي كانت نائمة" الواردة ضمن " النمرور في اليوم العاشر" تبين لنا أن العلامة "نائمة" لا تشي بالزمان فكل الإحداث تقع في واضحة النهار " ثم جاء يوم تحلق فيه عدد من طلاب العلم حول الحسن بن الهيثم"²، فالنوم يكتسي بعدا رمزيا يدل على الإستسلام والجبن والهزيمة، بل إنه يتعارض تعارضا تاما مع الصحوة التي تنطوي عليها اللوحة القصصية الأخيرة " لا" وهي تمثل لحظة صحوة فعلية إذ يكتشف الأبناء السبعة أسباب جهلهم وتخلفهم ويزعمون قتل الأب رمز الصمت والخوف والإستسلام دون أن يكثرثوا لصرخاته "ودقوا المسامير في غطاء التابوت، ثم أحرقوا كل ما في البيت من قماش يصلح لأن يكون راية بيضاء، ثم حملوا التابوت إلى المقبرة"³.

أما أقصوصة " في يوم مرح" الواردة ضمن "الرعد" فإنها لا تنضبط للزمن الذي أشار إليه عنوانها بل إن أغلب أحداثها تقع ليلا إذ يقول الراوي "ومضيت في الشوارع منكس الرأس حتى أقبل الليل (...)" وفي آخر الليل عدت إلى البيت"⁴، وفي الليل تحدث جريمة قتل الطفل ونبحه وتقطيعه ثم يسير الراوي / الشخصية " نحو مخفر الشرطة بينما

¹ في ليلة من الليالي (النمرور في اليوم العاشر) ، ص 32

² ما حدث في المدينة التي كانت نائمة (النمرور في اليوم العاشر) ، ص 59

³ نفسه، ص 66

⁴ في يوم مرح (الرعد) ، ص 126

كان الوهن يدب إلى ظلمة الليل"¹، ويتم أثناء ذلك الاعتراف بالجريمة وتنتهي الأحداث كذلك والراوي يحدق إلى الشمس الموشكة على الأفول، منتظرا مقدم الفجر"².

يمكن القول من خلال ما تقدم إن الزمن في القصة التامرية القصيرة في مستواه المرجعي يلعب عتة أدوار، إذ ينوء بحمل البرهنة على إنشداد الأحداث إلى الواقع من جهة ويضطلع بمهمة ترميز هذا الواقع وتكثيفه وتحميله أبعادا عميقة تكشف معاناة الشخصية وما تتعرض له من إزدراء وتهميش من جهة أخرى. الزمان عند "زكريا تامر" يوجه فعل القراءة ويصرف همّة القارئ نحو بؤرة بعينها حتى لا تتوه عنه المقاصد، غير أنه يسعى كذلك إلى تضليله وإقامة جدل إبداعى بنأء بين ما يشي به العنوان وما يفصح عنه المتن الأقصوصي، فدائرة الزمان في أقصوصات تامر كما ذكرنا متشابكة الأبعاد تتراوح بين التصريح والطمس والتخيب، ولعلّ النظر في مستوى إضمار الزمن وتعليمه أن يعيننا على رسم خصوصياته وتبين مقوماته.

1-2- الزمان والنزوع التهميدي

يبلغ عدد الأقصوصات التي أعرض فيها "زكريا تامر" عن تحديد الزمن تحديدا دقيقا أو التصريح به 32 من جملة 63 أقصوصة بقطع النظر عن اللوحات الأقصوصية التي تتضمنها القصة الواحدة مما يجعل إضمار الزمن ظاهرة تحتاج إلى التحليل والدراسة حتى نفق عند

¹ لي يوم مرح (الرعد)، ص 127

² نفسه، ص 130

أبعاده ونكشف أدوارها في سياق السرد، فهذا النزوع إلى التعتيم الزمني يجعلنا نتوقف عند ظاهرتين تختص بهما القصة التامرية وهما إحتفال المؤلف بما تحفل به نفسيات شخصياته من أحلام وتقلبات نفسية تترجم عنها سياقات التداعي في كوابيس ورؤى مضطربة تكشف عن الباطن وتعرض عن كل مرجعية خارجية قد تقنن الرغبات وتقف حائلا دونها، وهذا ما سنحاول الكشف عن أبعاده عبر دراسة الزمن النفسي من خلال بعض النماذج القصصية. أما الظاهرة الثانية فتتعلق بما سمّاه "إنريكي أندرسون إمبرت" الزمن النحوي الذي يتجسم في صيغ الأفعال والظروف والأدوات وسنحاول من خلال دراسة هذه الظاهرة تبين قيمة زمن المستقبل في الكشف عن نبوءة القصة القصيرة ونزوعها إلى إستشراف المآلات الفاجعة، التي تنتظر الشخصيات في السرد والإنسان في الواقع.

- الزمن النفسي

إن العلاقة المأزومة مع الواقع ظاهرة بارزة في أقصوصات "زكريا تامر" مما يجعل الباب مشرعا أمامها حتى تغوص في عوالم النفس وتترك للشخصيات فسحة تعبر من خلالها عن توق إلى الحرية وكشف رغبات مكبوتة، فتتحقق بذلك من إفسار الزمن المرجعي الذي يلقي بحمله على الشخصيات فيحدّ من إنطلاقها ويبتز أجنحة أحلامها. فهذه "سميحة" في أقصوصة "وجه القمر". (دمشق الحرائق) تعرض عن صورة الواقع البشعة التي يكشف عنها فأس الحطاب الذي يهوي على شجرة الليمون من جهة والأب الهرم الذي يمثل سلطة القهر والمنع

وترثمي في أحضان خيالاتها طامسة في ذاتها حدود الزمان مسترجعة ماضيها "وخيّل إليها أنها تملك سماء مفعمة بنجوم ذات أنوار شاحبة ليست إلا أحلامها الميتة(...) وعندها كان عمرها عشر سنوات صفحتها والداها بقسوة لأنه شاهد ثوبها منحسرا عن فخذيهما، ولكنها عندما أمست موشكة على الزواج علمتها قريباتها كيف يتحرك جسدها لحظة التقائه بالرجل..."¹

لا يقاس هذا الزمن القائم على التذكر بمقاييس الزمن المرجعي إنما يطول ويقصر حسب الرغبات الدفينة للشخصية والصور التي ترسبت في ذاكرتها وظلت عالقة في ذهنها، غير أن قدر شخصيات "تامر" أن تظل محاصرة بالألم حتى وإن توارت عن رقابة الواقع فإن أحلامها وذكراياتها لا تمنحها إلا بؤسا جديدا يعمق إحساسها بالتهميش والقمع فتختلط العوالم في النفس الملتاعة وتنتهى حدود اللحظة ويصبح الستار شفافا بين متعة الرغبات واللعب الطفولي العفوي وعنف الأحداث المستعادة أو الحاضرة في المخيلة. هذا " أكرم الإسماعيل" (الفندق) يدخل غرفة الفندق باحثا عن الراحة فتحاصره مشاهد الرعب والإغتصاب والقتل ويغرق في مستنقع الكوابيس حتى أنه يفقد القدرة على التمييز بين النوم واليقظة فتنتابه حالات هستيرية تتراوح بين الضحك والصراخ المكبوت، بين القدرة على الفعل والمشاركة فيه من جهة والعجز التام من جهة أخرى " فضحك أكرم بمرح وحاول النهوض من السرير، فعجز، فتدّ عن حنجرته صوت كعواء ذئب جريح وأغمض عينيه (...). وضرب الرجل بقسوة، بينما كان أكرم يصيح:"

¹ وجه القمر (دمشق الحرائق)، ص 98

إضربوه.. إضربوه.. إضربوه..." (...) وتزايد وهن أكرم، وقال لنفسه: "لم أفعل ما فعلت. أنا الآن نائم. وما حدث مجرد حلم مزعج"¹.

إن هذه النماذج تجعلنا نستنتج أن الزمن النفسي في أقصوصات "تامر" ليس بديلاً مريحاً عن مرارة الزمن المرجعي بل هو صورة أخرى تعكس واقع المعاناة ومراً ينكشف من خلالها القمع المضمر الذي لا يتبين عنه الأحداث، وبين الزمنين تتمزق الشخصية وتعيش غربتها وهزيمتها البشعة فيصبح زمن الحلم مجالاً يعالج فيه الكاتب أزمة الزمن الخارجي ويذهب في أغوار لحظته السردية مستبطناً أثرها في نفوس شخصياته عن طريق بناء عوالم فنية يتداخل فيها الواقعي والمتخيل ويقع فيها إنتهاك الحدود إنتهاكاً إبداعياً منظماً، ويغدو الزمن النفسي بوابة لتعميق الوعي بأزمة الواقع من خلال فضح صورته الخفية، فالإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها"².

تنتهي أحلام شخصيات "تامر" في أغلب الحالات بلحظة يقع فيها إنقشاع سحابة الوهم وتستحيل السعادة الظرفية إلى إنكسار ويقظة تنفتح فيها العين على مشاهد مرعبة فهذا أحمد في أقصوصة "جوع" (الرعد) يرتفع إلى مرتبة الملك ويغدو محلّ تبجيل وإكرام ويغرق في عالم مترف يحيط به الخدم ويسعون إلى إرضائه وإطعامه من خير ما توفر لديهم لكنه حين أزاح الغطاء عن الطبق " فوجئ بطفل صغير حي، فأشعر جسده، وعزم على الفرار غير أن يديه إمتدتا ببرود إلى الشوكة والسكين، واقتطع بالسكين جزءاً من لحم الدّراع وأطبقت

¹ الفندق (النور في اليوم العاشر)، ص ص 50-51

² جـد حمداي: بنية النصّ السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر

والعزيم، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000، ص 74

الأسنان بنهم على قطعة اللحم الطرية الدامية بينما كان الطفل يعول عويلا حادا. وأقبلت امرأة ترتدي ثيابا سوداء، وصاحت بصوت منهّدج: "أكلت ولدي"¹. إزدادت المفاجأة حدّة حين خلا "أحمد" إلى المرأة فأنقلبت "أفعى سوداء" والتفت حول عنقه وشدّت الضغط عليه...².

تبرز هذه الأمثلة سمة التكتيف والتسارع التي يميّز بها الزمن النفسي إذ يقع الإفصاح عن الرغبات بسرعة وتتوالى المفاجآت دون أن تفصل بينها لحظات تأمل أو إلّتاذ مما يجعل سلطة هذا الزمن قاهرة تسعى إلى رسم المآل المأساوي للشخصيات وتلقي بها في حضيرة مستنقع الواقع مكلومة معطوبة من جراح الحلم تتوء بحمل جوعها وعرائها وإستعبادها وظلمها وإحساسها الأوديبّي (Edipe) الملازم لها.

- الزمن النحويّ

نقصد بالزمن النحوي كما بينا سابقا الزمن الذي يكشف عنه الملفوظ السردي من خلال أدواته وصيغه، إذ تغيب الإشارة الصريحة التي تحدّد زمنا بعينه ولكن صيغ الماضي والحاضر والمستقبل تكشف بعض مقاصد المؤلف وتعرّي جانباً من الدلالة التي تعمل اللغة على طمسها غير أن الإستقراء لخصوصياتها ما يفتأ يفك عنها إسار التعميم ويدفع بها إلى واجهة الكشف والإعلان.

¹ جوع (الرعد)، ص ص 66-67

² لنفسه، ص ص 67-68

إذا كانت بعض أقصوصات "تامر" قد توسلت صيغة الماضي في عرض أحداثها إلا أننا نلفي عددا آخر منها تتداخل فيه الأزمنة فيلتبس الماضي بالحاضر والمستقبل وتختلط سبل السرود بين ما وقع وما يقع الآن وما هو منتظر الوقوع، مما يكسب هذا الأمر أهمية بالغة تواتره في كثير من المواضع، ففي أقصوصة "يا أيها الكرز المنسي" (دمشق الحرائق) نلفي السارد ينتقل بين الأزمنة دون تمهيد أو فصل أو تهينة إذ يتحدث عن "عمر القاسم" الذي جاء إلى القرية معلما ثم غادرها إلى مبنى الوزارة وقد عين وزيرا، يقول الراوي: "وعندما يدخل إلى مبنى وزارته يرتجف الموظفون خوفا ويسلمون عليه كأنه عيسى النازل من السماء"، "ويأمر فيطاع يقول للمطر إنزل فينزل (...)" وحقق أهل الضيعة بوجوم وفضول إلى شاب نزل من الباص الآتي من دمشق. كان شابا مرفوع الرأس ذا عينين وديعتين وصارمتين في آن واحد. سلم علينا كأنه واحد من أهلنا غاب عنا زمنا ثم عاد. قال لنا إن اسمه عمر القاسم وهو معلم المدرسة الجديد. وقال واحد من أهل الضيعة: "يجب أن نذهب إلى دمشق لتهنئته". قال آخر بحماسة: "سنذهب كلنا.. الرجال والنساء والصغار"¹، هذا التلاعب بالترتيب الزمني يتواصل خلال الأقصوصة برمتها عبر الإنتقالات الفجئية من حالة إلى أخرى، فالماضي بذكرياته الجميلة مبعث سعادة لأهل الضيعة لأنهم أحبوا معلمهم الجديد مثلما أحبهم وهو الوحيد الذي تحدى "الأغا" و"مختار الضيعة"، والحاضر مربك مدهش من جهة "اشهقت ضيعتنا مدهوشة لما علمت أن عمر القاسم قد صار وزيرا"²، وهو من جهة أخرى مبعث

¹ يا أيها الكرز المنسي (دمشق الحرائق)، ص 30

² نفسه، ص 29

السعادة والفخر "وعمّ ضيعتنا الفرح، ورَحِبَتْ بحرارة بذلك النبأ، [كذا] الذي أذاعه الرّاديو"¹، أما المستقبل فهو أمل مشرق يتراءى من وراء المسافة التي تفصل الضيعة عن "دمشق" وأمانة حمل أهل الضيعة "أبا فياض" مسؤولية إبلاغها: "وقال أهل الضيعة لأبي فياض : قل لعمر إننا مازلنا جياعا (...) قل له: إننا بحاجة إلى أطباء، وأدوية..."².

لقد توسل الراوي بهذا التشويش الزمني حتى يكشف إنطلاقاً من الحاضر معاناة أهل الضيعة من الظلم الجاثم على صدورهم مجسماً في "الأغا" و"المختار"، فكان الإسترجاع الزمني وسيلة كفيلة باستعادة هذه الصور القديمة إلا أنّ المستقبل الذي لهت وراءه الأقصوصة من بدايتها يعود بنا القهقري ويتبخر فجأة أمل الجياح وتستمر المعاناة حين تنجلي عودة "أبي فياض" عن الخبر الصاعقة الذي يعلن موت الحلم بالعدالة وأمل الخلاص من الفقر والجوع ويستأنف الحزن دورته المعتادة مطوحاً بكل الأماني " قال أبو فياض: "عمر مات" فزعلنا كأن أماناً قد ماتت بينما عاود أبو فياض السير وقد ازداد ظهره إنحناء"³.

هذه الظاهرة متواترة في قصص تامر إلى حد مفزع يجعلنا نصاب بدوار رهيب ونحن نبحث عن خيط "أريان" الذي بإمكانه أن يخرجنا من متاهة "المينوتور"⁴، وتغرق الشخصية في دائرة الأحداث

¹ يا أيها الكرز النسي (دمشق الخرافات)، ص 29

² نفسه، ص 32

³ نفسه، ص 35

⁴ "أريان" (Arian) ابنة مينوس (Minos) ملك "كريت" في الأسطورة اليونانية، رأت "مريم"/ شيوس (Thésée) عند مجيئه لقتال "المينوتور" فأغرقت به وأعطته خيطاً يهدي به إلى طريق الخروج من معانة المينوتور بعد قتله، وقد نجح في مهمته وخرج بفضل خيط أريان، اصطحبها معه وتزوجها ولكنه ما لبث أن تغلى عنها في الجزيرة القفرة في "لاكسوس" (Naxos). طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1 ط، 1999، ص 28

فَيفَلَّتْ مِنْهَا زَمَامَ الْإِدْرَاكِ فَلَا تَعْيَ زَمْنُهَا وَلَا تَقْدِرُ حَتَّى عَلَى قِيَاسِهِ
"فَأَخْتَبَاتُ فِي جَسَدِ حَبِيبَتِي، وَأَغْمَضْتُ عَيْنِي وَاسْتَسَلَمْتُ لِلنُّومِ تَغْمِرُنِي
الطَّمَانِينَةُ، وَاسْتَمَرَّ نَوْمِي يَوْمًا أَوْ سَنَةً أَوْ مِئَةَ سَنَةٍ ثُمَّ اسْتَيْقَظْتُ عَلَى
أَصْوَاتِ خَشْنَةٍ تَقُولُ لِي: "إِبْتَعِدْ فَقَدْ تَمَّ حَفْرُ قَبْرِهَا وَأَنْ دَفَنْهَا"¹،
وَسَرَّعَانَ مَا يَنْتَقِلُ الرَّاوِي بَعْدَ ذَلِكَ إِلَى الْحَاضِرِ قَائِلًا "يَطَارِدُنِي رِجَالٌ
لَا أَعْرِفُهُمْ، فَأَخْتَبَيْ فِي جَسَدِ حَبِيبَتِي..."² ثُمَّ يَسْتَشْرِفُ مُسْتَقْبَلَهُ الْإِلِيمَ
"وَرَأَيْتُ بَعَيْنَيْنِ مَفْتُوحَتَيْنِ مَفْعَمَتَيْنِ بِالْكَرَاهِيَةِ وَالشَّفَقَةِ دُمِي الَّذِي كَانَ
يَنْزِفُ رَوِيدًا رَوِيدًا لِيَتْرَكَنِي بَارِدًا فَارِغَ الشَّرَائِبِ"³.

تَرْسُمُ لَنَا الْأَقْصُوصَةُ التَّامِرِيَّةُ صُورَةً قَائِمَةً لِلزَّمَنِ يَتَجَسَّمُ
مُظْهَرُهَا الْأَجْلَى فِي "الْمُسْتَقْبَلِ" الَّذِي يَنْطَوِي عَلَى مَشَاهِدٍ كَارِثِيَّةٍ يَرْتَقِبُ
وَقُوعَهَا "سَنَلُ فَلَكَ عَمَّا سَيَأْتِي بِهِ الْمُسْتَقْبَلُ، فَقَالَ دُونَمَا تَرْتَدُّ: "سَيَهْلِكُ
الْكِبَارُ. سَيَهْلِكُ الصِّغَارُ. سَيَهْلِكُ الْقَطَطُ وَالطَّيُورُ وَالْأَزْهَارُ. سَيَحْرَقُ
الْبُيُوتُ وَالْكَتَبُ وَالرَّايَاتُ..."⁴

يُكْشِفُ زَمَنُ الْمُسْتَقْبَلِ كَذَلِكَ عَنِ الرِّغْبَاتِ الْمَكْبُوتَةِ لِلشَّخْصِيَّاتِ
الَّتِي تَعْبَرُ عَنْهَا بِشَكْلِ عَصَابِي نَتِيجَةِ حَذَّةٍ مَا تَعَانِيهِ مِنْ حَرَمَانٍ وَقَهْرٍ
لِلرِّغْبَاتِ، فَفِي أَقْصُوصَةِ "أَرْضِ صُلْبَةٍ صَغِيرَةٍ" (مَشْقُ الْحَرَائِقِ) يَنْبَرِي
"أَحْمَدُ" وَ"عَصَامُ" فِي تَدَاعٍ مَحْمُومٍ يَلْقِي الضُّوءَ عَلَى رِغْبَاتِهِمَا الدَّفِينَةِ

¹ الإغتيال (النور في اليوم العاشر)، ص ص 117-118

² نفسه، ص 118

³ نفسه، ص 119

⁴ الأعداء: 6- الخطر، (النور في اليوم العاشر)، ص 7

في إغتصاب صاحبة المنزل بطريقة "وحشية" إذ يقول الراوي على لسانيهما: "سنوثقها بحبل"... ستكون كالميتة(...) سنمزق ثيابها...¹

لقد رأى بعض النقاد* أن نزوع "زكريا تامر" إلى رسم صورة فاجعة للمستقبل مردود إلى "الرغبة التدميرية التي لا تخلو من إنتظار المعجزة. عجز عن الفعل والتأثير وقصور فكري يمنعان متضافرين الكاتب من إيجاد البديل المقبول لعالم كرهه"² مما يجعل السرد عند القاص السوري، حسب "نبيل سليمان و بو علي ياسين" كاشفا لنزعة عدمية وقصور عن رؤية الجميل في هذا العالم، لكننا نرى في هذا إنعدام دقة، بأعتباره غير قائم على تحليل عميق للأقصوصات فالناقدان قد إكتفيا بوصفها وصفا سريعا، و"زكريا تامر" لم يكن يقصد إلى نقل الواقع من زوايته السوداء إنما قصد إلى تصويره تصويرا إستعاريا يعمق الوعي به ويذهب في أغوار لحظته إلى منتهاهها، وليس تصوير المآلات الفاجعة والمستقبل القاتم إلا تعبيرا عن رؤية فنية من أوكد ضوابطها الإلتزام بهموم المهمشين والتنبيه إلى المخاطر التي تهدد وجودهم ، يقول "زكريا تامر": "كنت- فيما مضى من الأيام طفلا، أما

¹ أرض صلبة صغيرة (دمشق الحرايق)، ص ص 131، 132

* نذكر على سبيل المثال: نبيل سليمان - بو علي ياسين: الأدب والإيديولوجيا في سوريا 1967-1973، دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط 1، تشرين الثاني/ 1974/ ياسين كمانه: إستجابة الشكل للمضمون في قصص زكريا تامر، مجلة الكرمل،

ع 9، 1988

² نبيل سليمان- بو علي ياسين: الأدب والإيديولوجيا، ص 227

الآن فقد هلك الطفل وإضمحل الضحك بعد أن أصبحت الحياة اليومية مجزرة لا نهاية لها.¹

لقد حاولنا من خلال الوقوف عند مستويات الزمان المختلفة في أقصوصات "زكريا تامر" أن نتيبن خصائصه وأن نقف على دوره في بناء السرد القصصي وتشكيل موقف المؤلف من عالمه المسرّد ومن واقعه المصور إستعارياً، وبدا لنا ما للزمن من قيمة رفيعة في توجيه قراءة الأقصوصة وإبراز الكوامن النفسية للشخصيات وما يعترّيها من أحلام ورغبات وآمال تكشف عنف الواقع وشدة تعقّده.

2- بنية المكان

2-1- إشكالية المكان

يعدّ المكان في أغلب الدراسات السردية عنصراً مهماً وجاءت العناية به متأخرة "ورغم ذلك فقد جاء الكلام على المكان مبثوئاً بعدنذ في مؤلفات عديدة تتعلق بالسرد عامة وبالرواية خاصة، ولكنه لم يبلغ درجة الانسجام النظري كما كان الحال مع الزمان"². ولسنا نبالغ في شيء إذا قلنا إن الضيم الذي لحق دراسة المكان لا يعكس قيمته الحقيقية في بناء العالم التخيلي للقصة القصيرة وتوجيه خطابها وجهة تفكيك الصورة المعقّدة للواقع وتثريتها وتحفيز الفعل القصصي وتنويع الدلالات، "مكان القصة القصيرة إذن مكان خيالي يتخذ أشكالاً عدّة وهو

¹ فاطمة سليم: لقاء مع القصص السوري زكريا تامر، مجلة قصص، ع 43، منشورات نادي

القصة النادى الثقافي أبو القاسم الشابي، تونس، جانفي 1979 ص82

² أحمد السماوي: في نظرية الأقصوصة، مطبعة السفير الفني، صفاقس - تونس، النلاية الثالثة

2003، ص86-87

على علاقة وثيقة بالشخصيات التي تؤمه وتسكنه والعلامات التي يحملها تدلّ على الشخصية وسماتها ومهنتها وإنتمائها الإجتماعي وسلوكها¹.

إن المكان في نظرنا يشكله السرد ويبني معالمة ويحدد علاماته التي قد تقرّبه من صور حميمية تحتفظ بها في أذهاننا وتجمعنا بها ألفة لأنها ذات شبه بمحيطنا وواقعنا فليس ثمة في نظرنا فضاء مرجعي بإطلاق بل ثمة "فضاء شبه مرجعي" فنقل إنه "espace pararéferentiel" إذ السرد في أخص خصائصه يقوم على ضرب من الإيهام بالمرجع قوامه التخيل، إضافة إلى ذلك فإننا نجد فضاءات مكانية أخرى تنقلنا إلى مجال الخرافة أو الاسطورة بعوالمها العجيبة أو الغريبة وما على فعل القراءة إلا أن يبحث في وظائف هذه الأماكن ودلالاتها وقيمتها في تشكيل الرؤية الفنية للمبدع خاصة في القصة القصيرة التي ليس فيها مكان لتترف تلفظي زائد عن الحاجة، إضافة إلى كونها تتوصل بمواد السرد المختلفة وتتناولها بطريقة مخصوصة تختلف عن سائر أجناس السرد الأخرى، والمكان في القصة القصيرة له أهمية خاصة لأن هذه القصة تعتمد على التركيز في كل شيء لا سيما وصف مسرح الحدث أو الأحداث ومن ثم يتحتم على الكاتب أن يحسن اختياره وأن يصفه بإيجاز بقدر الإمكان وأن يبرز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل².

¹ سامية أسعد: القصة القصيرة وفضية المكان، مجلة فصول، مج2، ع 4، يوليو- أغسطس-

سبتمبر، الحياة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص 179

² سامية أسعد: القصة القصيرة وفضية المكان، مجلة فصول، مج2، ع 4، يوليو- أغسطس-

سبتمبر، الحياة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص 179

يحدّد "دانيال غروينوفسكي" (Daniel Grojnowski) للمكان* ثلاثة أنماط أساسية :

1- الفضاء المرجعي espace référentiel

2- الفضاء الوظيفي espace fonctionnel

3- الفضاء الدّالّ espace signifiant¹

يعتبر النمط الأول ذا وظيفة توثيقية توهم بحقائقية ما صوره له سارد الحكاية أما الثاني فيتمثل في إكتفاء القصة القصيرة بمكان محدّد تدور فيه مغامرة الأحداث أما الثالث فهو يحدّد مقرونية الفضاء الثاني وهو ممكن التأويل².

إن هذا التقسيم مفر في ظاهره لكنه إضافة إلى ما ذكرنا سابقا حول تسمية الفضاء المرجعي يظل غامضا، فإذا اعتبرنا الفضاء الدّالّ قسما مستقلا فهل يعني هذا وجود فضاءات غير دالة ؟ وهل يعني كذلك أن الفضاءين المرجعي والوظيفي عنده لا قيمة لهما في فعل القراءة والتأويل؟**

من الواجب التأكيد على أنه ليس سهلا أن تنضبط القصة القصيرة عموما والقصة التامرية خصوصا لهذه الترميمات الدقيقة وقد عبر عن هذا الهاجس "أحمد الهواري" قائلا "يبدو المكان بكل ما يرتبط به وكأنه يشكل فلسفة البناء القصصي ويثير عناقيد من المعاني تركز

* أني أستعمل عبارتي "مكان" و"فضاء" للدلالة على شيء واحد، رغم نزوع البعض إلى اعتبار الفضاء مشتملا عدّة أمكنة...

¹ Daniel Grojnowski .OP.CIT.PP 78. 79

² ibid.PP 82. 83

** يؤكد غروينوفسكي أن الفضاء الدالّ هو بؤرة التأويل بينما ينحصر دور الفضاء المرجعي والوظيفي في الصّلق والوصف. Daniel Grojnowski OP".CIT P83

على الخيال المقيد بالمحسوس"¹، إنطلاقاً من هذا يجوز لنا أن نتساءل عن خصائص المكان في أقصوصات تامر محاولين تصنيفه وتحديد أقسامه.

2-2- المكان في أقصوصات زكريا تامر

يتميز المكان عند "زكريا تامر" بخاصية التكرار، فالحيز عينه تدور فيه أحداث قصص كثيرة دون أن يعني ذلك أنه يبنى بالكيفية ذاتها في كل مرة رغم إحتفاظه بسمات أساسية تكرر دلالاته وأبعاده، فالسجن مثلاً فضاء متواتر في عدة أقصوصات منها: في ليلة من الليالي (النمور في اليوم العاشر) / النسيان، عباد الله (الرعد) / أرض صلبة خضراء / رحيل إلى البحر (دمشق الحرائق) ويشاركه في هذه السمة "القبر"، ملخص ما جرى لمحمد المحمودي/ مغامرتي الأخيرة: (النمور في اليوم العاشر)، السجن/ المتهم (الرعد)، الإعدام/ البدوي: (دمشق الحرائق)... كما يتكرر حضور أماكن أخرى مثل البيت والشوارع والمدينة والنهر والحارة، وإذا كانت هذه الفضاءات تشترك في نزوعها المرجعي الذي يعقد صلات وثيقة بالواقع فإن بعض الأماكن الأخرى تلتبس بروح الخارق والمفارق وتبتعد بعوالمها الغريبة عن مقومات المرجع مثل صورة الغرفة في الفندق الذي إرتاده أكرم الإسماعيل² أو صورة

¹ أحمد الهواري: الرحيل إلى الأعماق، قراءة نقدية في قصص يحيى حقي، مجلة فصول، مج2، ع4، يونيو-أغسطس، الحياة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر 1982، ص 65

² الفندق (النمور في اليوم العاشر)

المدينة في أقصوصة " أقبل اليوم السابع"¹ هذه المدينة التي تخشب فيها كل شيء...

- المكان المرجعي

إن الإحاطة بجميع الأماكن في أقصوصات تامر غير ممكن لأن هذا الأمر يقتضي موضعا مستقلا ليقع البحث في جميع الأمكنة وتبويبها وإبراز خصائصها وحسبنا في هذا الموضع أن نقف عند حدود النزوع العام في تصوير الفضاءات وتحديد سماتها لعنا نصل من خلال ذلك إلى تحديد قيمة المكان في البناء القصصي التامري، خاصة تلك الأمكنة التي يقع التوصل بها في مواضع كثيرة من الأقصوصات ومنها المدينة بمختلف مكوناتها.

- صورة المدينة عند ذكرها تامر

تختص المدينة في أقصوصات " تامر" كما ذكرنا سابقا بحضور لافت ويتراوح هذا الحضور بين تعيين الاسم والإعراض عن ذلك، أما المظهر الأول فتخبر عنه أقصوصة "يا أيها الكرز المنسي" من دمشق الحرائق إذ تمثل المدينة موازيا للقرية، عالما ورديا تتحقق فيه مظاهر الثراء والتبجيل التي يفترض أن يحظى بها "عمر السالم" بعد تعيينه وزيرا، وهي كذلك المكان الذي بإمكانه أن يمثل الخلاص لأهل الضيعة الفقراء الجياع، ويتكرر ذكر " دمشق" في ثنايا القصة "وعندما أشرقت

¹ أقبل اليوم السابع (دمشق الحرائق)

شمس الصباح على الضيعة تجمع الرجال والصغار والنساء حول
الباص المسافر إلى دمشق (...) الأغا صاحب نفوذ وجاه في دمشق (...)
ولما أوشكت شمس الضيعة أن تأفل بلغ سمعنا بوق الباص العائد من
دمشق¹.

رغم هذا التكرار وتحكم المكان في مآل الأحداث وتطوراتها إلا
أن الراوي لا يرسم صورة واضحة لهذا المكان، إذ يحافظ على سمة
الغموض فيه وتتأسس قيمته من خلال الأمل الذي يحمله لأهل الضيعة،
هذا الأمل الذي يتلاشى في نهاية القصة عند عودة "أبي فياض" من
دمشق.

إننا نجد صورة أخرى لدمشق في أقصوصة "التراب لنا
وللطيور السماء" (دمشق الحرائق) ترتبط بالزمن القديم إذ يقول
الراوي في بداية الأقصوصة " حكي عن دمشق أنها كانت في قديم
الزمان سيفاً أرغم على العيش سجيناً في غمده، وكانت طفلة تنقل
الأصفاد خطوتها، وكان يسميها ينبت خفية في المقابر مرتدياً أكثر
الثياب حلكة، فلما علم أعداؤها بأحوالها، سارت إليها جيوشهم، وبنّت
حول أسوارها سوراً من قتلة لا يعرفون النوم، فعَمَّ دمشق الذعر
والارتباك والسخط"².

تستمد سمات "دمشق" في هذا الموضع من الذاكرة إذ يوهنا
السارد بأن ما يرويّه يعود إلى زمن قديم مضى وولّى وفات، وينبري
في رسم ملامح صورة إستعارية، فالمدينة سيف لا يفارق غمده، طاقة
معطلة محكوم عليها بالسجن الأبدي، وهي كذلك طفلة سجينّة تعرقها

¹ يا أيها الكرز النسي (دمشق الحرائق)، ص 34

² التراب لنا وللطيور السماء (دمشق الحرائق)، ص 53

أصفاد التسلط السياسي والعادات والتقاليد، باسمينها يختلس الحياة وينبت في المقابر مرتديا إهاب السواد والحداد الأبدي، بعد أن أصبح الموت والحصار يطبقان على المدينة، إن هذه الصورة المكثفة التي تنضح شعرية تنفتت في ثنايا السرد حين يكشف الراوي عن عنجهية ملك المدينة وإستخفافه بثورة الجماهير المطالبة بالسلاح وحين يتهم العجوز صانع الطائرة الذي لم يحب سوى دمشق بالكفر والإلحاد، وحين تصبح العادات والتقاليد سلاحا فتاكا لهزم الأعداء.

ترسم نهاية الأقصوصة المال الفاجع لدمشق، "ونفذ أمر الملك في الحال. ولما إلتهمت النار البيت والعالم والطائرة، صاح أعوان الملك فرحين، ولكن صياحهم خنقه سريعا الأعداء الذين نجحوا في التسلل إلى دمشق غير مبالين بأسوارها وحولوا البيوت والناس والأزقة أطلالا"¹.

تؤكد صورة المكان وحدة الإنطباع التي تميز القصة القصيرة إذ أن الصورة الإستعارية للصمت والخوف والذعر تظل مهيمنة على السرد من بدايته إلى نهايته مما يقود إلى مأل منتظر حيث يصيب الخراب كل شيء بل تتلاشى المدينة بجميع مكوناتها ولا تبقى إلا الأطلال والياسمين الذي ينبت في الرماد.

تستوقفنا صورة أخرى لدمشق في أقصوصة "الإستغاثة" (دمشق الحرائق) تصور المدينة تصويرا شبيها بالسابق إذ يقول الراوي في البداية " أقبلت الإستغاثة ليلا إلى دمشق النائمة طفلة مقطوعة الرأس واليدين، وترابا يحترق وطيورا تودع أجنتها السماء والأشجار غير أن أهل دمشق كانوا نياما"²، يجعل الوصف من المدينة مكانا مشحونا

¹التراب لنا وللطيور السماء (دمشق الحرائق)، ص ص 57-58

² الإستغاثة (دمشق الحرائق)، ص 143

بالمعاني مكتنزا بالدلالات، فهو قرين البراءة المشوّهة المجردة من التفكير والفعل في آن، وهو شبيه طيور مقطوعة الأجنحة، أما أهل المكان فقد كانوا نياما لا يستجيبون لصوت الإستغاثة بل لا يسمعونه أبدا رغم أن النداء حرك حتى تمثال النحاس وجعله يفقد صلابته ويستحيل إنسانا يمشي ويتكلم ويغضب ويصرخ¹.

تكشف لنا هذه النماذج من أقصوصات "تامر" عن صورتين مجتمعيتين في هذا المكان وهو "دمشق" التي خصّها المؤلف بأهتمام خاص حين جعلها ممثلة لعنوان مجموعة قصصية من مجموعاته "دمشق الحرائق"، فالوجه الأول الذي تكشف عنه دمشق وجه إيجابي إذ أنها مدينة عريقة ينشأ فيها الأبطال وتستنبت فيها الأحلام من رماد وتتجلى فيها معاني البراءة والطفولة ولا يملك المرء أن يحب سواها، ولكنها تفقد وجهها المشرق حين تتحول إلى مكان يعيش فيه القمع والصمت الأبدي والخوف والذعر والهزيمة وحين تنتكر لعلمائها وأبطالها وتنتصر البشاعة فيها ويصبح الموت قدر كل نفس حي ويضيع فيها النداء وقد بددته رياح الفرقة والامبالاة "وأغمض" يوسف العظمة" عينيه وأحس بأن شرايينه تمتلك آلاف الأجنحة التواقّة إلى فضاء رحب، فأطلق إستغاثة إلّقت بالإستغاثة الآتية من أرض يحتلها الأعداء، وإمتزجتا في صراخ مديد تبدّد في ظلمة الليل المهيمن على دمشق النائمة².

تدحر الصورة الثانية الصورة الأولى ويتغلب سواد الليل على نور النهار وتغرق دمشق في وحل الإستسلام والصمت والخضوع ممّا

¹ الإستغالة (دمشق الحرائق)، ص 143

² نفسه، ص 150

حدا الناقد "ياسين كنانة" إلى القول: "المدينة عند تامر هي رديف الواقع الفاسد فهو لا يرى فيها غير الرتابة والعدمية والتفاهة والسأم القاتل"¹، لكن يجب ألا ينسينا هذا القول تلك الملامح الإيجابية الكثيرة التي تنطوي عليها المدينة في صورتها النقية التي يلمح إليها "تامر" في ثنايا قصصه إلا أن هذه السمات سرعان ما تتلاشى في أثون الظلم والغدر والهزيمة ينضح بها واقع المدينة التي تتكرر بطريقة مدهشة لتاريخها وأبطالها وتلقي بهم أخيرا في مجال الهامش والسجون والأقبية وتسلمهم لظلمات القبر بعضها فوق بعض.

يُعرض "زكريا تامر" في بعض أقصوصاته عن التعيين فيتحدث عن المدينة في معناها العام دون أن يردّها إلى اسم بعينه ممّا يجعل علاقتها بالمرجع ضربا من جمع الشتات المتفرق في ثنايا السرد الأقصوصي، فالمدينة في أقصوصة "اللحي" (الرعد) لا تقدم في صورة ملتحمة بل يرسم الراوي صورتها تباعا ويضيف إليها في كل مرة سمة جديدة تساهم في توضيح معالمها فهي مدينة مطوّقة محاصرة بالجنود هربت الطيور من سمائها وعمّها الخوف "فها هي ذي يا أيها السادة جيوش تيمورلنك تطوّق مدينتنا"²، وهي كذلك مدينة صغيرة فقيرة لا تملك ذهباً ولا بترولاً³، وأهلها يرتبون لحاهم ويحملون الرايات البيضاء.

إن المدينة لا تصوّر إلا في ملامحها الباهتة ويحشر مصيرها في قرار يتخذها سكانها، ولعلّ تعنيم السمات مقصود حتّى يكتسب المكان

¹ ياسين كنانة: استجابة الشكل للمضمون في قصص زكريا تامر، مجلة الكرمل ع9، الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين، ضمن أبحاث في اللغة العربية، 1988، ص 116

² اللحي (الرعد)، ص 39

³ نفسه، ص 40

بعده الإحالي الواسع ويصبح دالا على كل مدينة لم يتخلص أهلها بعد من ربة المظهر المحافظ والتعصب الأعمى وسلطة التقاليد البالية التي تربط بين مصير المدينة وحلق لحى أهلها فيكون خرابها ودمارها لسبب تافه" وفي اليوم التالي، هجمت جيوش تيمورلنك على مدينتنا، فدكت الأسوار، وحطمت الأبواب وذبحت الرجال كلهم"¹.

تستحيل القصة القصيرة في هذا الموضع تصويرا ساخرا لواقع اجتماعي سمته التعصب والسذاجة والوهم الذي يستبد بالعقول فيصرفها عن اللب إلى القشور ويجعل وعيها سطحيا متحجرا لا سبيل إلى تغييره، ولكنه وعي حدد مصير المدينة برمتها وحولها أثرا بعد عين.

نلني في أقصوصة "الشرطي والحصان" (الرعد) تصويرا طريفا للمدينة يجعل منها مرآة ينعكس عليها القانون في أبشع صوره إذ يحرم الشخصيات من حريتها وانطلاقها ويحول عالمها إلى أمكنة مستحقة بسلطته المطلقة، فالمدينة هنا مكان مغلق يحجب الحرية ويقف حائلا دونها: "وكان الحصان قد ولد في المدينة، وقضى حياته كلها في طرقاتها، المفروشة بالإسفلت، ولم يغادرها مطلقا، وكان يعرف أن أجداده القدامى كانوا يمرحون طلقاء عبر البراري الشاسعة حيث لا أبنية فيها ولا جدران من حجر. ولكنهم ماتوا جميعا"².

تحدد المدينة إذن من خلال ما تثيره في نفس الحصان من شعور بالكبت والحرمان من لذة التحرر، فهذا الشعور بالضيق والامتعاض قد ألقى بظلاله على المكان وجعله عبارة عن سجن ضيق يحكمه كائن بشع اسمه القانون وهذا ما تكشف عنه الحالة النفسية

¹ اللحي (الرعد)، ص 41

² الشرطي والحصان (الرعد)، ص 76

لصاحب الحصان " أبي مصطفى" الذي " تخيل القانون مخلوقا ضخما له آلاف الأيدي: القانون يأمر الشرطي فيطيع الشرطي، ويأمر الشرطي أبا مصطفى ويجب أن يطيع أبو مصطفى الأوامر"¹.

تجاوزت المدينة دورها في تأطير الأحداث بل غدت بقوانينها الصارمة مكرسة أزمة الشخصيات وشعورها بالقلق إزاء ما يعترضها من عراقيل تحدّ من قدرتها على الفعل وتقف حائلا أمام رغباتها في الإنعقاد فغدا تصوير المكان مرتبطا بتقييم الشخصية وزاوية نظرها وهذا ما أكدته " سامية أسعد" بقولها "عادة ما يرتبط المكان على مستوى الرّمز ببعض المشاعر والأحاسيس بل ببعض القيم السلبية أو الإيجابية"².

تحوي المدينة في قصص "زكريا تامر" أمكنة مثلت إطارا جرت فيه أحداث كثيرة ولعل الوقوف عند خاصياتها يمنحنا إماما أكثر بطريقة المؤلف في تصوير عالمه المكاني وخدمة رؤيته للإنسان خاصة والعالم عامة وقد إختارنا أن ندرس منها الحارة والبيت والسجن نظرا لتواتر حضور هذه الأمكنة ولشدة تأثيرها على مجريات السرد برمته عند "زكريا تامر".

- الحكاية: الموت الأسود

يتخذ حضور الحارة في قصص "زكريا تامر" من جهة التعيين شكلين مختلفين إذ يعتمد في بعض المواضع إلى تحديد اسم الحارة "حارة

¹ الشرطي والحصان (الوعد)، ص 78

² سامية أسعد: القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول، ص 186

السعدي" التي تحضر في عدة أقصوصات منها " السهرة" (النمور في اليوم العاشر) أو " الخراف" و" الراية السوداء" و"موت الشعر الأسود" (دمشق الحرائق) بل إن المؤلف خصص أقصوصة تتكون من ثلاث لوحات وهي "العدو" و"حسن ملكا" و"موت أحدهم" للحديث عن "حارة السعدي" وما يدور فيها من أحداث، ووردت هذه الأقصوصة معنونة بهذا الإسم كذلك، كما يعمد المؤلف إلى التعميم برّد الأحداث إلى الحارة دون تعيين إسمها ومثال ذلك "في ليلة من الليالي" (النمور في اليوم العاشر) أو "النار والماء" (دمشق الحرائق).

إذا كانت للإسم دلالة مرجعية تجعل المسمى أقرب في مستوى تصوّره إلى الواقع وتحرك لدى القارئ الشعور بالأنفة والحميمية إلا أن هذا الأمر لا يتحقق في أقصوصات "تامر" إذ تتخذ الحارة صورة معادية للشخصيات تحدد مصائرهما المؤلمة وتقودها إلى النهايات الفاجعة ولعلنا لا نجد كبير عناء في تبيان هذه السمة، فأقصوصة "في ليلة من الليالي" تكشف لنا عن حياة بائسة تعيش للحارة، إذ يقول الراوي "يجيء الليل كفنّا أسود، فيبتعد أبو حسن بخطى هارب عن حارته الخرساء وأزقتها الملتوية المظلمة، وناسها العجاف، وبيوتها الرثة المتلاصقة، ومقهاها الذي يشبه تابوتا مهترئ الخشب"¹.

إن لهذه البداية الصادمة تأثيرا بالغاً في توجيه مسار السرد، إذ يخلق المكان من البداية تناقضه مع الشخصية "فأبو حسن" يسعى إلى الانفصال السريع عنه والهروب من عتمته وسواده وظلمته، وبمجرد خروجه من هذه الحارة تبهره الأنوار ويمتلئ نشاطا وجورا. إن هذه العلاقة المتوترة التي تجمع بين "أبي حسن" والمكان تؤكد خاصية بنائية

¹ في ليلة من الليالي (النمور في اليوم العاشر)، ص 32

في القصة القصيرة التي تُبنى على " قاعدة تناقض أو إنعدام تصادف أو خطأ أو تعارض"¹.

يتكثف حضور " الحارة" في المجموعة القصصية " دمشق الحرائق" إلا أننا لا نقف إلا على صورة قريبة من صورة الحارة التي رسمها المؤلف في القصة السابقة فهي في أقصوصة " حارة السعدي" حارة مبنية من التراب والخشب عدا بيت واحد فقد كان مشيدا من حجر أسود²، أما في أقصوصة " النار والماء" (دمشق الحرائق) فإن الحارة تتخذ شكلا سينا في عيني " قواز" إذ يقول الراوي " وعندما أصبح في الحارة وقف هنيهة فبنت لعينيها البيوت الترابية المتلاصقة بقايا هيكل عظمي لحيوان قديم منقرض"³.

يتلازم الحديث عن الحارة في قصص "زكريا تامر" ضرورة مع حضور السواد، لون القتامة وليل المصير المظلم والنهاية الفاجعة ففي أقصوصة "الخراف" (دمشق الحرائق) تكون الملاءة السوداء التي تخلت عائشة ابنة عبد الله الحلبي عن إرتدائها سببا في الأزمة التي شهدتها الحارة، فالملاءة السوداء علامة الشرف عند السكان وإنتراعها يعدّ إنتهاكا للأعراف والتقاليد ويؤدي إلى قتل شقيق عائشة، وفي أقصوصة "الراية السوداء" من نفس المجموعة يقتل "غسان" الساكن الجديد في الحارة وينهي الراوي أقصوصته قائلا "وعندئذ حمل غسان راية سوداء، وصرخ مطالباً بالماء وركض محاولاً اللحاق بالرجال

¹ بوريس إيجناووم: حول نظرية الشر ورد ضمن نظرية النهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت والشركة المغربية للناشرين المتحدين الرباط، ط 1، 1982، ص 112

² حارة السعدي: لوحة بعنوان موت أحدهم (دمشق الحرائق)، ص 167

³ النار والماء (دمشق الحرائق)، ص 240

الذين يحملون الرايات السود"¹، وفي أقصوصة "موت الشعر الأسود" (دمشق الحرائق) نقلت "فطمة" الجميلة ويكون الفاعل أخوها، وتشهد "حارة السعدي" مشهداً آخر من مشاهد القتل دون أن تأبه لذلك بل إنها توصل أبوابها في وجه أي نداء وتصرم آذانها عن سماعه" وهكذا مات الشعر الأسود، ولكن "فطمة" لا تزال تركض في "حارة السعدي" وتطرق أبواب بيوتها مستجدة فلا يفتح باب من الأبواب، وتتلطخ السكين بالدم"².

خلاصة القول إن الحارة في قصص "زكريا تامر" غارقة في سوادها وجعلها تمارس القتل بإتقان وبراعة وتتهوى فيها صروح الحرية والإنعتاق، إنها إطار يبعث الخوف والذعر في نفوس الشخصيات، تعشش فيه الأفكار البالية والشرف المزعوم وتنتهك فيه الأعراض ويحلّ فيه الخنجر محلّ العقل فلا سلطان إلا سلطانه ولا سطوة إلا سطوته. سمة العدوانية ورفض التعامل مع كل غريب أو وافد والامتناع عن تغيير القناعات المتهترئة تجعل من الحارة بؤرة لمعالجة مختلف قضايا الواقع المتردي مثل إستباحة كرامة الإنسان وإزدراء المرأة، وسلطة التقاليد البالية التي لا تنم إلا عن جهل يعيش في العقول ويعمي البصائر.

لقد كان تكثيف صورة القتل والجريمة في الحارة مقصوداً من "زكريا تامر"، فمعالجة الواقع المتردي الذي يمارس بشاعته بقسوة وإتقان لا تكون إلا بكتابة من جنسه تتطوي على تعرية عنيفة وفضح كامل لمشاهد ووقائع لا تحتمل السكوت " لقد أصبحت واضحة، وربما

¹ الراية السوداء (دمشق الحرائق)، ص 126

² موت الشعر الأسود (دمشق الحرائق)، ص 139

لأول مرة، في الفن القصصي العربي مشروعية عنف الصورة في مشهدها المثير، وصار جمال الرجولة وربما لأول مرة أيضا يتكلم بعذابها، لا بخروجها من العذاب والعطف عليها¹، كما إن "زكريا تامر" يقول في إحدى حواراته التي أجراها معه الكاتب "ياسين رفاعية" "العنف في قصصي ليس بضاعة مستوردة، أو نزوة، أو عقدة نفسية، أو نوعا من الإثارة والتشويق. إنه فقط تعبير عن حياتنا اليومية نحن الذين نعيش في عالم مفترس سفاح لا يمنحنا سوى السجون والخيبة والرماد ويجلنا بالهزائم"².

ما يمكن تأكيده أن "تامر" مسكون بالأم واقعة وبالصور البشعة التي تختفي في ثنايا ظلمة الحارات وضيقها فحاول أن يصورها تصويرا فنيا مثيرا فائتا، فليس المحير هنا ما ينطوي عليه البناء الفني من عنف، إنما المحير حقًا سكوت الإنسان إزاء ما يجري.

- البيت: الألفه الغائبة

لا يقدم لنا "زكريا تامر" صورة متكاملة للبيت* إنما يقتصر تحديده على حيز ضيق منه وهذا ما ينسجم مع سمة التركيز في القصة القصيرة وإضرابها عن التوسع في تقديم أطر ومواضع ليست لها علاقة

¹ إبراهيم الجرادى: طرقات عربية، مجلة الناقد، ع 82، أبريل 1995، تصدر عن رياض الريس للكتاب والنشر، لندن، بيروت، عدد خاص بـ زكريا تامر، ص 10

² نفسه، ص 10

* في أغلب القصصات تامر يقع جميع تفاصيل البيت / المنزل من أجل تيسر حيز ضيق منه، وإن حضر ذكره فسرعان ما يختزل هذا العالم في ركن أو قبو أو غرفة أو نافذة تطل منها الشخصية على شجرة أو غراب...

مباشرة دقيقة بما سيدور من أحداث، لذلك تتكثف الحركة والفعل القصصي في مجال محدود الأبعاد يختزن توتر اللحظة ونزوعها نحو نزوة التعقيد ووقوع التناقض أو التعارض الذي تنبني عليه القصة القصيرة.

لقد صارت الغرفة في أغلب الأحيان بديلا عن البيت برمته حتى يحاصر المؤلف شخصياته في فضاء ضيق ويدفعها إلى مواجهة مصائرها، ففي أقصوصة "الليل" (دمشق الحرائق) يبدأ المرد بتحديد المكان وإبراز مقوماته "فتح باب الغرفة ببطء ودلف إلى الداخل رجل طويل القامة وأغلق الباب خلفه بحذر بالغ، وحملق في أرجاء الغرفة التي يضئها نور أصفر ضعيف منبعث من مصباح كهربائي صغير فأبصر فراشا على الأرض نامت فوقه امرأة وطفل"¹، إن الراوي كما نلاحظ يكتفي ببعض الملامح البسيطة التي تكفي للدلالة على الإنغلاق وضعف الإضاءة إذ ينبعث النور الأصفر الضعيف من مصباح كهربائي صغير، مما يجعل المرأة وطفلها في مواجهة مباشرة مع هذا الرجل الذي إقتحم غرفتهما بغية السرقة، فلامح المكان أضحت تساعد على تسريع الأحداث ودفعها نحو ذعر إكتشاف وجود الرجل وإنتفاخ باب مواجهة المصير الغامض.

يتخذ البيت صورة أخرى في أقصوصة "أقبل اليوم السابع" من المجموعة القصصية نفسها إذ يغدو مكانا للعزلة ونذيرا للشؤم ينق فيه غراب، مما يكشف عن توتر حاد وضيق مؤلم تشعر به الشخصية يدفعها إلى الوحدة والهروب من العالم الخارجي "جنحت للأفول شمس غاضبة كانت تطلق صراخا أبج في شرايين رجل وامرأة هربا من

¹ الليل (دمشق الحرائق)، ص 21

ضجيج المدن وإنزويا وحيدين طوال ستة أيام في غرفة لها باب واحد ونوافذ عديدة مطلة على باحة البيت. وحطَّ غراب في اليوم السابع على غصن أخضر من أغصان شجرة النارنج المزروعة في باحة البيت ونعب طويلا فأرتجت المرأة والتصقت بالرجل دونما كلمة¹.

إن هذا المكان ل يبدو نذير تحوّل وشيك يشي به شعور المرأة بالخوف ونعيب الغراب مما يجعل الألفة مفقودة فيه ويدفع الرجل إلى فعلين يكشفان عن هذا الشعور أولهما عزمه على الإنتحار وثانيهما إتخاذ قراره الحاسم حين "غادر البيت وتحول متشرّدا يزرع الأرض"²، لقد ألقى المكان بثقله على الشخصية ووسمها بسمّة الإحساس القاتل بالعزلة والعجز، إذ تتكرر في الأقصوصة عبارة تفضح الوعي الحادّ الذي تلبّس بروح الشخصية وجعلها تشعر بتفاهتها وعدم صلاحيتها في ظل واقع متوتر مضطرب، هذه العبارة هي "يجب أن أقاتل"³.

تكشف هذه العبارة نداء داخليا إستبدّ بالشخصية ودفعها إلى خوض المغامرة ثم العودة مجدّدا إلى الغرفة من أجل الإنتحار. لقد حدّد البيت من البداية مصير الشخصية بما ينطوي عليه من إشارات تغرق في سوداويتها وتشاؤمها، فـ" المكان يسم الشخصيات والأحداث في العمق"⁴، بل إنه يحدد مصائرهما ويوجّهها نحو النهاية المأساوية.

يكتسي المكان من خلال الأمثلة بعدا وجوديا إذ يتضمن كل مقومات الإحساس بالفراغ والتلاشي ويحفّز على خوض مغامرة

¹ أقبل اليوم السابع (دمشق الحراق)، ص 39

² نفسه، ص 40

³ نفسه، ص ص 40-42

⁴ غالب هلسا: الألفة الغالبة، مجلة الناقد، ع 82، رياض الرّيس للكتب والنشر، لندن/بيروت،

عدد خاص بذكرى تامر، 1995، ص 33

التجربة الوجودية التي تسعى من خلالها الشخصية لإثبات قدرتها وتجاوز عجزها وسلبيتها ولكنها تنتهي إلى الانتحار بعد أن تفقد صلتها بالعالم وتكتشف أن محيطها ليس بحاجة إلى رجل متعب يشقى بوعيه الحاد ويدفعه إحساسه بإنسانيته إلى ممارسة القتل وتحقيق الخلاص للآخرين ثم تخليص الآخرين من وجوده.

لا يثبت البيت في أقصوصات "تامر" على حالة واحدة بل يؤثر فسيفساء من المعاني والدلالات فهو في أقصوصة "السهرة" (النمور في اليوم العاشر) مكان أليف تتم فيه المصالحة بين رجلين من أشرس رجال الحارة ويحتضن لقاء رجال الحارة من أجل لحظة فرح نادرة الوجود في أقصوصات تامر¹. البيت ينهض كذلك بوظائف أخرى فهو فضاء الأحلام وحضنها الدافئ يطلق عنان الخيال حتى يسبح في ذكريات الماضي ويتخيل المستقبل إذ ترتد الشخصية إلى عالمها الباطني وتكشف عن رغباتها الدفينة "فالبيت يحمي أحلام اليقظة والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء²، نجد لهذا الأمر مصداقا في أقصوصة "وجه القمر" (دمشق الحرائق) حين يتحول البيت عند "سميحة" إلى فضاء تنط فيه الذكريات وتقفز إلى خيالها ثم تنقلها إلى فضاء الآتي وتكفي من البيت كله أريكة حتى تنفتح عوالم النفس وتنطلق الأمانى فراشات تنذوق رحيق الرغبات واحدة واحدة "وعادت سميحة إلى التمتد على الأريكة، وأطبقت جفניה : ستكون ذات يوم وحيدة في البيت وستغري المعنوه

¹ السهرة (النمور في اليوم العاشر)، ص 67

² قاسون باشلان: هجاليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

والوزيع، بيروت- لبنان، ط 3، 1987، ص 37

بالدخول، وستتعرى من ثيابها دون خجل، وستعطي نهدا لفم المعنوه، وستضحك ثملة حين يحاول قضم حلمته¹.

إن هذه الصورة الحميمية الأليفة سرعان ما تختفي، فبيت الأحلام عند "زكريا تامر" لا تفتأ تتداعى أركانه حين يتحول إلى حيز تقتل فيه الحبيبة لسبب تافه² ويقطع فيه لحم الصبي الجميل ويلقى إلى القطط والكلاب³، لم يعد البيت يتمتع بأي حماية فقد صار منتهكا تحوم فيه طائرات العدو وتلقي قنابلها⁴، وينقله الراوي بالترميز وتغيير لحظة المعاناة فيه حتى ينقلب نشدان الراحة إلى معاناة والهروب من قسوة الواقع مواجهة فعلية للموت في بيت نزاع إلى العتمة والإحساس بالهزيمة، فهو لا يحرك الذكرى والحلم في شخصيته وقارنه إلا ليحمي فيها الإحساس بمرارة الفقد وأوجاع الزمن المتقلب. لقد تحول المكان بصورة عامة مع "زكريا تامر" إلى قضية الإنسان الذي يسير سيرا حثيثا نحو مصيره الغامض وهو يترنح بعد أن تعاورته الطغفات من كل جانب.

لم يعد البيت حافزا على إستتارة ذكرياتنا الأليفة ومبعثا على الشعور بتلك المتعة الطفولية أوان عودة الصور الجميلة إلى خيالنا بل عمد "زكريا تامر" إلى تشكيله تشكيلا إشكاليا تمارس فيه القصة القصيرة فجورها الفني وتحمله طاقة إيحائية هائلة، وتحضر الشخصيات فيه عارية من كل حماية حتى تعيد إكتشاف ذاتها المستلبة وتتحسس مكانا ومنها، فلا سبيل لها إلا المواجهة، ولعلّ هذا ما جعل "فرانك

¹ وجه القمر (دمشق الحرائق)، ص 102

² الصقر (الرعد)، ص 17

³ لي يوم مرح (الرعد)، ص ص 126-127

⁴ الحب (دمشق الحرائق)، ص 70

أوكونور" يعدّ القصّة القصيرة " صورة الجماعات المغمورة التي تتحرك نحو الكارثة لقهرها وإفئادها إلى كثير من مقومات الحياة المادية والروحية والتي تفنق حياتها إلى أي نرى يمكن التعويل عليها¹.

- السّجن: براعة الترويض

إن أهم ما يميز هذا المكان في أقصوصات "زكريا تامر" حضوره المكثف في عدد كبير منها، ولا يتوقف الراوي عند وصفه كثيرا بل يكتفي بإشارات موجزة موحية بهذا العالم الضيق المغلق الذي تسوده العتمة. السجن في أقصوصة "في ليلة من الليالي" (النمور في اليوم العاشر) عبارة عن "غرفة تخلو من أي أثاث، ولا نوافذ لها، ويتدلّى من سقفها مصباح كهربائي ضعيف النور"²، ولا تختلف هذه الصورة كثيرا عما نجده في أقصوصة "رحيل إلى البحر" (دمشق الحرائق) إذ يقول الراوي "واقفاني الرجال إلى قبو، وهناك سرت في دهليز ضيق معتم، ينيره مصباح كهربائي ضئيل النور، وعلى الجانبين أبواب حديدية، فتح أحدها، ودفعت إلى زنزانة صغيرة مصباحها الكهربائي متدل من سلك مثبت إلى السقف"³.

يجعل هذا التشابه من السجن مكانا نمطيا ومآلا تنتهي إليه الشخصيات مذنبّة كانت أم غير مذنبّة، غير أن هذا الفضاء المغلق يستحيل إلى تجربة فسرعان ما تعقد الشخصية صلةً جديدةً مع عالمها

¹ فرانك أوكونور: الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، ترجمة محمود الربيعي، مراجعة محمد حمدي، الهيئة العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، 1969، ص 16

² لي ليلة من الليالي (النمور في اليوم العاشر)، ص 42

³ رحيل إلى البحر (دمشق الحرائق)، ص 275

حين تنبري تحكي قصتها أو تستمع إلى قصص الآخرين تُروى، ف"أبو حسن" في أقصوصة "في ليلة من الليالي" المذكورة سابقا يجد في السجن مكانا مناسباً ليروي قصة "مصطفى" ويسقط بالتالي حالته النفسية على هذه الشخصية، لكنه ينتهي متردداً بين قتل شريكه في الزنا أو الانتحار، لكن أبا حسن البريء قد اكتسب سلوكاً إجرامياً في هذا المكان وإنقلبَت حياته إنقلاباً جذرياً.

للسجن صورة بشعة في أقصوصات "تامر" تُمارس فيه أقصى أنواع التعذيب من ضرب وإهانة وسلوك وحشي "فقاومت بشراسة غير أن أيدي الرجال الثلاثة كانت أقوى مني واستطعت وأنا ملصق الوجه بالبلط أن أبصر الأنبوب المطاطي الطويل المتصل بصنبور الماء، وسمعت المحقق يقول: "ألن تتكلم؟" وإقشعرَ جسدي لحظة أحسست بالأنبوب المطاطي ينزلق بين إبطي ثم تدفقت المياه عبر الأنبوب مندفعة إلى جوفي"¹.

يسعى المؤلف إلى نقل هذه الصور من العتمة إلى النور حتى يدفع بالمسكوت عنه إلى خارج الحناجر وليكشف مرارة ما يجري داخل أبواب مغلقة رغبة في إنتراع إقرار بذنوب غريب، فالسجين متهم "بقتل الله" ويُمارس حياله تعذيب رهيب دون دليل واحد يدينه بل إن التهمة نفسها تكشف هستيريا النظام القمعي وسعيه إلى إختلاق تهمة وهمية لا يقبلها العقل.

يلتقي في أقصوصة "لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل" (النمور في اليوم العاشر) عفن غرفة السجن مع عفن سلوك السجانين إذ ينتهي الأمر "بسهيل" الذي مزق صور الملتحي إلى مواجهة قدره

¹ رحيل إلى البحر (دمشق الحرّاثي)، ص 278

البائس حين يهّم الرجال الأربعة بممارسة أبشع ما يتعرّض له الإنسان من تعذيب، إذ تُستباح كرامته وينبطح عاجزا أمام جشع رجال لا تعرف الرحمة إلى قلوبهم طريقا و"إستلقى سهيل على البطانية ملصقا وجهه بصوفها الخشن، وإرتجف وهو يبصر الأرض تعطّيها مشائخ تتنلى منها جثث عارية صغيرة، وإنتظر بلهفة وخوف ما سيحدث"¹.

السجن مكان يتّخذ صورا عديدة، فهو البيت الذي يجبر "الحسن بن الهيثم" على البقاء فيه حتى الموت بعد أن غضب منه الملك،² وهو الغرفة التي أودع فيها "يوسف العظمة" هذا المناضل الثائر الذي أُنهم بالجنون والخوف وحُكِم عليه بالتخلّي عن سيفه والعزلة في مكان مغلق في إنتظار مصيره الغامض³.

تمعن صورة السجن في الإكتناز الرمزي و تتعاقب فيها عناقيد الدلالات حين يغدو العالم برمته "قفصا قضبانه من فولاذ"⁴ أو حين يُحكم على "مصطفى الشامي" الذي أنفق عمره في بناء البيوت بأن يشتغل في بناء القصور لأنه نشد الحرية والإنعتاق، فأصبح العالم برمته سجنا، فقد " كانت الأرض الجرداء والأرض الخضراء لهما سماء واحدة مصنوعة من قضبان فولاذية"⁵.

يكشف السجن عند "تامر" فظاعة الواقع ويعري تناقضاته في أكثر صورها بشاعة حتى يغدو الإنسان المهمّش الذي يروّض يوما فيوما حتى يصير طيعا لينا قابلا كل شيء دون أن يعترض، ويحب

¹ لا غيمة للأحجار ولا أجنحة لليل (النور في اليوم العاشر)، ص 80

² ما حدث في المدينة التي كانت لائمة / 1 - المجنون (النور في اليوم العاشر)، ص 61

³ الإسماعيلية (دمشق الحرائق)، ص 149

⁴ أرض صلبة (دمشق الحرائق)، ص 133

⁵ السجن (الرعد)، ص 14

الأوامر ويطيع طاعة عمياء لتكتمل صورة حياته الميّتة وموته الحي في اليوم العاشر "إخفى المروّض وتلاميذه والنمر والقفص، فصار النمر مواطنا والقفص مدينة"¹.

2-2-2- التشكيل المفارق للسكان

يعد "زكريا تامر" في مواضع كثيرة من أقصوصاته إلى إستجلاب عناصر خرافية وأسطورية وأخرى تنتمي إلى قصص العفاريت والجان ليؤسس أمكنته تأسيسا يتداخل فيه البعد شبه المرجعي والبعد الخيالي لينصهر في بناء فني يمنح القصة القصيرة بعدا جماليا أخاذاً ويجعل منها فضاء للإدهاش والتعجيب والمفارقات ممّا يؤه المعنى ويفضي إلى تداخل عجيب لا حدود فيه واضحة بين المرجع والمتخيل، بين الحقيقة والوهم، بين الإثبات والطمس بين المنطق والشذوذ...

إن كثيرا من الأماكن تجعلنا في حيرة، فلا نقدر على تحديد مرجعيتها بدقة، فالغرفة التي يدخلها "أكرم الإسماعيل" توجد في فندق وهذا ما يمنحها بعدا يقربها من الواقع، غير أن سماتها الأخرى تسمها بالغرابة فرقمها سبعة، وهذا الرقم ذو دلالات خرافية، أما الفضاء الموصل إليها فهو عجيب مدهش وهو عبارة " عن دهليز طويل على جانبيه أبواب غرف كثيرة"²، وتزداد حدة التعجيب في هذا المكان حين

¹ النمر في اليوم العاشر (النمر في اليوم العاشر)، ص 58

² الفندق (النمر في اليوم العاشر)، ص 48

يفقد أكرم شبابه فجأة وينقوس ظهره ويكتشف أن الغرفة موصدة من الخارج تفتقد إلى نوافذ.

لقد أوشك المكان أن يفلت نهائياً من الضبط والتعيين واكتسب سمات جديدة صار معها كل حدث ممكن الوقوع كان تُغتصب امرأة دميمة هرمة بفضاعة، ويدفن القنيل البريء في الغرفة وينغمس "أكرم" في الجريمة البشعة ويُفصل رأس الأخت عن جسدها ويكون الفاعل شقيقها، لكن الرأس يظل محافظاً على الحياة. تحولت الغرفة إلى مكان كابوسي تفقد فيه الأشياء معالمها وتغرق في بحر من الدماء، وينزل الخارق من عليائه ليتلبس بالمرجعي وتصبح الحدود شفافة بين العالمين، وتتسرب كل فظاعات العالم الخارجي عالم الفساد والجريمة لتحشر في نطاق ضيق غريب الغرابة كلها، لكن مفاجآت القصة القصيرة لا تتوقف فهي لا تتي تنشد إلى دلالتها المرجعية مهما طوّح بها الخيال، فالغرفة تستعيد صورتها الأليفة ويعمّ الهدوء كل شيء "ونام أكرم وعندما إستفاق كانت شمس الصباح تغمره بنورها الآتي من نافذة مفتوحة فحملق أكرم إلى النافذة مندهشاً وأتاه ضجيج الشارع كصوت أليف يناديه بحنان، فترك سريره وهو يصغر لحناً مرحاً"¹.

القصة التامرية تمعن في فليتها وتلاعبها بمنقبليها، إنها تصوّر بالخارق الواقع، وبالمفارق المُشاكل، وهذا ما جعل الناقد "عادل فريحات" يقول متحدّثاً عن مجموعة "النمر في اليوم العاشر": "في هذه المجموعة تجسّمت أبرز خصيصة في فنّ القصة القصيرة، بوصفها فناً للإدهاش، ففيها يختلط الواقع بالخيال والحقيقة بالحلم وتتلاشى الحدود بين الحياة والموت (...) فثمة دوماً إستعداد لتوهم الواقع وتخيّل

¹ الفندق (النمر في اليوم العاشر)، ص 52

الحياة"¹، إذ يلعب المكان دوراً هاماً في تحقيق هذا المنزع الفني عن طريق جملة التحولات التي تطرأ عليه إذ لا يحافظ على صورة واحدة خلل القصة ويتردد بين الإقتراب من التعيين حيناً وتنطمس معالمه حيناً آخر بضرب من المفارقات الحادة إلا أن السرد يمسكه من رسنه ويرده إلى رحابه حاداً من جموحه وإرتياده لمناخات غارقة في الإدهاش، فتكون للخواتيم عند "تامر" خاصة سلطتها في تحقيق ذلك، إذ تؤكد "قدرته الفنية في تلخيص الموقف العام للقصة أو إطلاق الحكم الأخير على مجرياتها"².

نقف في أقصوصة "أقبل اليوم السابع" (دمشق الحرائق) على صورة مدينة فقدت وميض الحياة وعمها الجمود والسكون وتخشب فيها كل شيء "وفي اليوم السابع بلغ مدينة حجرية المباني وكان ناسها من خشب، وكان الصيف من خشب وكانت الجياد والرماح والمرابا والورد من خشب، وكانت المحطات فارغة مهجورة والقطارات محطمة في أمكنة قصبة"³. لقد تلبس هذا المكان بروح سحرية جعلت كل مكوناته غارقة في صمتها متييسّة في مكانها ممّا ينقلنا إلى عالم خرافي سحري سمته القدرة على تحويل الأشياء وتشكيلها وفق رغبة الساحر، ولا سبيل إلى ردّ المدينة إلى حالتها الأولى إلا بفعل خارق يكشف السرّ ويحلّ عقدة الطلمس ويعيد الحياة إلى البشر ومختلف مكونات المكان. تتكفّل الفتاة الجميلة بكشف السرّ للرجل الذي وصل إلى المدينة بعد سبعة أيام

¹ عادل فريجات: الرؤية والفن القصصي في قصص زكريا تامر، مجلة الموقف الأدبي، ع 170/169، آيار - حزيران 1985، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، سوريا، ص 44

² وليد إخلاصي: دقة الصانع، مجلة الناقد، ع 82، تصدر عن رياض الرئيس للكتب والنشر، لندن، بيروت، أفريل 1995، ص 30

³ أقبل اليوم السابع (دمشق الحرائق)، ص 40

فَنَقُولُ لَهُ "هَنَّاكَ إِمرأة لَا تُحِبُّ أَحَدًا، وَقَدْ حَوَّلَ حَقْدُهَا النَّاسَ خَشْبًا. إِذَا قَتَلْتَ تِلْكَ الْمَرأةَ عَادَ النَّاسُ أَحْيَاءً"¹.

إِنْ قَتَلَ الْمَرأةَ شَبِيهَ كُلِّ الشُّبُهَةِ بِقَتْلِ السَّاحِرِ أَوْ السَّاحِرَةِ فِي الْخُرَافَاتِ الْقَدِيمَةِ، فَمِنْ خِلَالِهِ تَسْتَعِيدُ الْمَدِينَةُ صُورَتَهَا الْقَرِيبَةَ مِنَ الْمَرْجِعِ وَيَرْتَدُّ الْعَالَمُ الْمَدْهَشُ الْغَرِيبُ صَاحِرًا أَمَامَ سَطْوَةِ الْفَرْحِ الْغَامِرِ وَيَنْجَلِي مَكْرَ الْقِصَّةِ الْقَصِيرَةِ وَتَطْفُو عَلَى السَّطْحِ صُورَةُ إِنْسَانٍ كَامِنٍ فِينَا يَحْتَفِظُ بِكُلِّ مَقُومَاتِ الْهَزِيمَةِ، وَيَنْكَشِفُ ضَعْفُهُ أَمَامَ فَتْنَةِ الدُّنْيَا وَمُغْرِبَاتِهَا، إِنَّهُ إِنْسَانٌ سَرِيعُ التَّنَكُّرِ لِمَنْ مَنَحُوهُ شُعْلَةَ الْحَيَاةِ مَجْدًا. هَكَذَا تَسْقُطُ وَرَقَةُ التَّوْتِ الْأَخِيرَةُ فَيَرْتَدُّ الرَّجُلُ/ مَنْقَذُ الْمَدِينَةِ إِلَى عَزَلَتِهِ بَعْدَ أَنْ تَجَاهَلَ الْجَمِيعَ "وَلَمْ يَضْحَكْ وَجْهَ لِرُؤْيَتِهِ"².

يَجْعَلُ تَدَاخُلَ الْعَوَالِمِ وَالْأَمَكْنَةِ وَإِذَابَةَ الْحُدُودِ بَيْنَ الْوَاقِعِ وَالْمُتَخَيَّلِ وَالْإِلْتِصَاقَ بِالْمَعَانَاةِ الْيَوْمِيَّةِ لِلْإِنْسَانِ وَالذَّهَابَ فِي أَغْوَارِ اللَّحْظَةِ بَعِيدَا الْقِصَّةِ التَّامَرِيَّةِ تَمَثِّلُ تَمَثِيلًا بَارِعًا "هَذَا الْفَنُّ الْأَدْبِيُّ الْبَسِيطُ الْمَرَاوِغُ الْمَلِيءُ بِطَاقَةِ شَعْرِيَّةٍ مَرَهْفَةٍ وَقُدْرَةِ فَائِقَةٍ عَلَى تَقْطِيرِ التَّجَرِبَةِ الْإِنْسَانِيَّةِ وَالْقَبْضِ عَلَى جَوْهَرِ النَّفْسِ الْبَشَرِيَّةِ وَالتَّعْبِيرِ عَنْ صَبُواتِهَا وَمَطَامِحِهَا وَأَحْزَانِهَا بِبَسَاطَةٍ وَيَسَرِّ اسْرِينَ"³. نَكْمُنُ مِيزَةَ "تَامَرٍ" فِي دَوْنِ تَشْكِيلِهِ لِلْمَكَانِ، إِذْ يَكْتَفِي بِعُنَاصِرٍ بَسِيطَةٍ تُحَدِّثُ تَحَوُّلَاتٍ جَوْهَرِيَّةً مِنْ عَالَمٍ نَدْرِكُهُ كُلَّ الْإِدْرَاكِ إِلَى عَالَمٍ يَصِلُنَا بِقُوَى سَاحِرَةٍ غَامُضَةٍ تَفْتَنُنَا صُورَهَا إِلَّا أَنَّا نَنْظُرُ مَعَ ذَلِكَ أَسِيرِي الْمُمْكِنِ، فَتَنْحَسِسُ أَجْسَادُنَا وَنَخْتَبِرُ عَقُولُنَا فَعَلًا شَيْئًا مِنْهَا قَدْ إِنْخَرَطَ فِي عَالَمِ السَّرْدِ وَانْفَصَلَ عَنَّا، وَمَاهِي إِلَّا قِرَاءَةً

¹ أَوَّلُ الْيَوْمِ السَّابِعِ (دَمَشَقُ الْحَرَّاقِ)، ص 40

² نَفْسُهُ، ص 43

³ صَبْرِي حَافِظُ: الْخِصَالُ الْبَنَائِيَّةُ لِلْأَقْصُوصَةِ وَجَهَالِيَّاتِهَا، عَمَلَةٌ لِفُصُولٍ، مَج 2، ع 4، يُولْيُو-

أَغُسْطُسُ، الْحَيَاةُ الْمِصْرِيَّةُ الْعَامَّةُ لِلْكِتَابِ، سَبْتِمِبَرِ 1982 ص 19

حتى نكتشف أنفسنا من جديد ولا يملك الواحد منا "سوى راحتيه يستر
بهما وسطه"¹ بعد أن ينكشف له واقع في صورته المخجلة التي سعت
القصة التامرية إلى تعميقها وإغراقنا في أتونها حتى تضمن يُسر فك
الرموز وتخفي ببراعة آثار الصنعة الفنية.

¹ محمد الماغوط: مقدمة النمرور في اليوم العاشر (صفحة العلاف)

الفصل الثاني: الحدث والشخصية

1- بنية الأحداث

1-1- الحدث / الحبكة

إن دراسة الحدث تقتضي بالضرورة دراسة كفيات إنتظامه داخل القصة القصيرة أي النظر في المنطق أو النظام الذي يشد الأحداث داخل النسيج السردى فمهما تكن طريقة تقديمك الوقائع وعرضها لا بد من وجود خيوط ناظمة تشد البناء القصصى، وعلينا أن نكون مرنيين في التعامل مع جنس مخصوص مثل القصة القصيرة يسعى إلى البعثرة والتشتيت والعبث بالسنن الأدبية وربما جاز القول: إنه يناوش كل مركز ويسعى إلى الإنتقاض والتحويل المستمر. وإذا أردنا أن نبحت في تعامل القصة التامرية مع الحدث وإستراتيجية مؤلفها في بناء سرده علينا أن نقف عند عدة معطيات نظرية هامة من شأنها أن تذلل لنا عدة صعاب وأن تمكّنا من تبين طرق تجاوز القصة القصيرة لمفاهيم الحبكة التقليدية وبنائها لمنطقها المخصوص في تصور تشكل القصة وإتساق تصميمها.

يعرف أرسطو الحبكة في كتابه "فن الشعر" بأعتبارها " بناء الأحداث... والكل الذي يتألف من أجزاء كثيرة"¹ منذ البداية والوسط والنهاية، وإذا كان هذا المفهوم منطلق الكثير من الدراسات السردية فإن مناقشته قد قادت "إنريكي أندرسون إمبرت" إلى إستنتاجات هامة تساعد

¹ أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتعليق إبراهيم حمادة، مركز الشارقة للإبداع الفكرى، دائرة الثقافة والإعلام (د.ت)، ص.ص 128-129

على تطوير مفهوم "الحبكة" "intrigue" والتمييز بينها وبين الحدث إذ يقول: "أما الحبكة فهي (...) تحكم القصة القصيرة على مستوى أعلى. فبينما نجد الحدث يتوَلَّى ترتيب الوقائع في سلسلة زمنية متتابعة نرى أن الحبكة ماهي إلا شبكة من العلاقات ذات الأبعاد المختلفة (طولا وعرضا وعمقا) التي تتعقد بالمفاجآت والأمور الغامضة. الحبكة هي الجانب الثقافي للسرد القصصي"¹، وهذا التعريف يقربنا مما أسماه "إدغار آلان بو" إِتْساق التصميم غير أن "صبري حافظ" يرى أن إِتْساق التصميم لا يعني إحكام الحبكة فحسب بل يتجاوز ذلك إلى العناصر "التي يتكون منها الشكل الأقصوصي من شخصية وحبكة وحدث وزمن..."².

الحاصل من هذا أن إِتْساق التصميم مفهوم أشمل من الحبكة إذ يضمها مع مجموعة عناصر أخرى تمثل الخصائص البنائية للقصة القصيرة، إن هذه القضية لا تعنينا في هذا المقام فدرجة التقارب بين إِتْساق التصميم والحبكة كبيرة لأن الحبكة لا يمكنها أن تكون خارج منطق زماني ومكاني وخارج التصور العام لجنس القصة القصيرة بكل خصائصه التي تتأسس على قاعدة اللاتبات والتحول المستمر، فكاتب القصة القصيرة لا يتبع أنموذجا بعينه في بناء أحداثه بل يختار منطقته الخاص لينسق أحداثه وفق عدد كبير من الاحتمالات والطرق ولكن محصلة الأمر في الأخير "حبكة" أي منطق خاص تنتظم وفقه الأحداث مهما كان مستوى التداخل الذي تنطوي عليه، فالحبكة ليست معطيات خارجية نقيس وفقها أحداث القصة و"الحياة اليومية مليئة بالغرائب التي

¹ إريك ألدرسون إمبرت: القصة القصيرة: النظرية والتقنية، ص 123

² صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، فصول، ص 28

تحدث بطريقة غير منتظمة وما يفعله المؤلف هو إختيار واحدة من هذه الغرائب ونظمها في قصة قصيرة فيدخل ما هو فوضوي إلى العالم الصغير للحبكة، تقوم الحبكة بإخضاع الأحداث لبنيتها هي¹.

إن القول بغيباب الحبكة بأعتبارها منطق تنظيم وبناء ليس إلا إخصاء للنوع القصصي، فلا يمكن أن نتصور قصة قصيرة خارج هذا الإطار إذ "ينطوي تطور الأحداث أو تتابعها داخل حبكة أقصوصية متماسكة على عملية تحديد أو تقليل عدد الاحتمالات المتاحة باستمرار، بصورة يبرز معها منطق الأقصوصة الخاص الذي يؤسس عبر تخلق الحبكة ضرورته وحتميته وهي ضرورة خاصة بالأقصوصة ذاتها ونابعة منها"².

قد يتساءل متسائل فيقول: إن القصة القصيرة بأعتبارها جنسا إنقائاضيا لا يمكن أن تنضبط لهذه الشروط الحدية التي تتعارض مع أخص خصائص هذا الجنس؟ فنقول له نعم نحن لا نخالفك الرأي، ولكن يجب ألا ننظر إلى الحبكة بأعتبارها معطى جاهزا خارجيا له قوانينه المضبوطة التي إن غاب أحدها تخلخل المفهوم، إننا نفهم الحبكة بشكل يجعلها وليدة تعاضد مقاصد المؤلف والنص والقارئ، إنها محصلة تشكيل أحداث القصة تشكيلا يعكس الرؤية الفنية للمبدع واكتناز الملفوظ وجهد القارئ في القراءة "فبدون الحبكة لا توجد قصة قصيرة. الحبكة هي مسار الحدث منذ بدايته حتى النهاية وهو مسار تتصافر فيه مكونات

¹ إريك أندرسون إمريت: القصة القصيرة: النظرية والتقنية، ترجمة علي إبراهيم علي مولي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - مصر، (د.ت)، ص 127

² صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، فصول، مج2، ع4، يونيو- أغسطس، الحياة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، سبتمبر 1982، ص28

القصة القصيرة وتشكل وحدة واحدة يمكن أن تكون شديدة التعقيد لكنها تنسم بالتفرد في إستغلالها (...). الحكمة هي أمر جوهري لا غنى عنه"¹.
الحكمة في نظرنا لا تستند إلى المفهوم التقليدي الذي يشمل "الشخصية والمشكلة والتعقيد والنزوة والحل"²، إنها أعم من ذلك فهي منطق بناء القصة القصيرة الذي لا تكون القصة قصة دون وجوده، إننا نجد عددا كبيرا من القصص القصيرة "إلا أن عدد الحكايات والتي ستوجد ليس غير متناه"³.

إذا أردنا الوقوف عند طرق إنشاء الحكمة في قصص "زكريا تامر" فلا بد من إستنتاج النصوص بغية النظر في كيفيات تتابع أحداثها والمنطق الذي يحكم مجريات السرد فيها غير أننا نؤكد من البداية أنه من الصعب ردّ هذه الكثرة الكثيرة من الأقصوصات إلى نماذج تتابعية تتحكم في سيرورة القصة القصيرة عند "تامر" فحسبنا أن نتناول بعض النماذج مختبرين أدوات إجرائية من شأنها أن تساعدنا في فك مغالق النصوص والنظر في كيفيات تواسج أحداثها.

يحدد "صبري حافظ" في مقاله المذكور سلفا ثلاثة أنماط للتتابع الحثي في الأقصوصة غير أنه يكتفي بتعريفها دون أن يرفدها بعمل إجرائي يوضح مقاصدها، ولعله من المفيد لنا أن نهتبل هذه الفرصة للإنتلاق من هذه الأدوات حتى يتسنى لنا نقدها بالإضافة أو التوضيح أو التعديل على ضوء ما تقترحه القصة القصيرة عند "زكريا تامر" من فرضيات تحويل، وهذه الأنماط هي:

¹ إريك أندرسون إمبرت: القصة القصيرة: النظرية والظنية، ص 129

² نفسه، ص 128

³ نفسه، ص 129

1 - التتابع السببي أو المنطقي

2- التتابع الكيفي

3- التتابع التكراري

أنماط التتابع الحداثي

1- التتابع السببي أو المنطقي

يعرّف "صبري حافظ" هذا النمط بقوله: "هو تتابع يقوم كما يشير إسمه على عملية النمو التدريجي المتسلسل الإقليدي منطلقاً من (أ) إلى (د) مروراً بالضرورة بـ(ب) و(ج) وهو لذلك شكل ينهض على حتمية منطقية واضحة تقود فيها المقدمات إلى النتائج"¹، ومن المفترض أن ينهض بناء الأحداث برمته وفق هذا النموذج على منطق تطوري يجعل التنامي سائراً نحو النهاية دون تعرجات فالتتابع فيه يسير ببسر مما يجعل كل شيء منتظراً.

إذا نظرنا في أقصوصة "التراب لنا وللطيور السماء" (دمشق الحرائق) متوقفين عند بنية أحداثها فإننا نجدها تنفتح بحصار دمشق وهذا الحدث يسبب الذعر للناس فيهرعون إلى ملكهم طالبين السلاح حتى يدافعوا عن مدينتهم فينجزّ عن رفض الملك تمرّد الناس، ويُقتل منهم من يُقتل ويُعتقل البعض بينما يفرّ الآخرون ويسترسل الراوي متبعا خط التسلسل الحداثي حين يعرض عجوز سلاحه الذي اخترعه لقتال العدو ولكن الجميع يسخرون منه فيكفرونه ويأمر الملك بإحراق العالم وبينه وطائرتة وتكون النهاية منطقية ومطابقة تماماً لما يمكن

¹ صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، فصول، ص30

توقعه وإحتماله" ونفذ أمر الملك في الحال. ولما إلتهمت النار البيت والعالم والطائرة صاح أعوان الملك فرحين ولكن صياحهم خفقه سريعا الأعداء الذين نجحوا في التسلّل إلى "دمشق" غير مبالين بأسوارها، وحولوا البيوت والناس والأزقة أطلالا غير أن الياسمين نبت بعدئذ في الرماد شمسا بيضاء"¹.

هذه النهاية المتوقّعة ليست وليدة الترابط السببي بين الأحداث فحسب بل هي مستتبّة في رحم البداية كذلك، فهذه الروح الإستعارية التي تسكن المكان في مطلع الأقصوصة نشي بنوع من الثبات، فـ"دمشق" تشبّه بسيف أجبر على أن يظلّ سجين غمده وتستعار لوصفها صورة طفلة تنقل الأصغاد خطواتها أما ياسمينها فينبت في المقابر ويتشع بالسواد، مثل هذا التصوير ينطوي على إشارات خفية ترسم المصائر والنهايات إلا أن الإنزياح يحدث في آخر الأقصوصة فرغم الخراب والدمار يحتفظ السرد بأسراره ويعبث بأطمئنان القارئ ويمارس لعبة المراوغة ويترك باب الأمل مواربا في تمثيل شعري مركز مشحون بطاقة عاطفية هائلة إذ يولد الياسمين من رماد ويستحيل شمسا بيضاء، فهذه الصورة تتسخ النهاية الفاجعة وتستوي الولادة بديلا عن فعل الموت.

إن القصة برمتها تُستأنف عملية قراءتها إنطلاقا من هذا العدول الإستعاري الجميل الذي يمنح السرد تحرّرا من الأنماط الجاهزة ويجعله منفثا أبدا على آفاق المراوغة والبيئّة " في القصة لا يوجد شيء ينظر إليه على أنه قالب جوهري. كاتب القصة القصيرة يختار

¹ العراب لنا وللطير السماء (دمشق الحرائق)، ص 57-58

دائماً الزاوية التي يتناول الحياة منها وكل إختيار يقوم به يحتوي على إمكانية قالب جديد"¹.

تجمع النهاية في هذه الأقصوصة بين بعدين، بعد يرسم المأل المنطقي وينتهي بالمدينة إلى الخراب والدمار، وبعد يشد القارئ إلى أفق التناؤل فتحضر صورة الياسمين الذي ينبت في الرماد والشمس البيضاء التي تغمر العالم بنورها مما يفتح إمكانيات التأويل على اللاتبات، فقلب التوقعات لا يتم بصورة تامة، ولكننا لا ننكر وجوده، إذ نمنع القصة القصيرة في مفارقاتها الحادة والجمع بين المتناقضات وحشر المتضادات في إطار سردي مكثف شديد الإيحاء.

في أقصوصة "ملخص ما جرى لمحمد المحمودي" (النمور في اليوم العاشر) لا تخرج البداية عن قاعدة العرض المألوفة، إذ يبدأ الراوي سرده بتعريف الشخصية وتحديد أنشطتها اليومية إذ يقول: "كان محمد المحمودي رجلاً هراماً يعيش وحيداً في بيت صغير، فلا زوجة له ولا ولد، ولم يكن لديه ما يفعله إثر إحالته على التقاعد فما إن يقبل الصباح حتى يغادر البيت ويمشي في الشوارع ونيد الخطى ويتوقف لحظات ليشتري جريدته المفضلة ثم يستأنف مشيه المتباطئ متجهاً إلى مقهى لا يفصله عن الشارع الصاخب إلا حائط من زجاج"²، هذا العرض يجعل شخصية "محمد المحمودي" لا تختلف عن نموذج الشخصية التي تعيش حياة سطحية لا إثارة فيها، هي نموذج المواطن الذي رؤى نفسه على السير القطيعي (نسبة إلى القطيع)، حياته تخضع

¹ فرانك أكونور: الصوت المفرد، مقالات في القصة القصيرة، ترجمة عمود الربيعي، مراجعة

محمد فحجي، الحياة العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، 1969، ص 16

² ملخص ما جرى ل محمد المحمودي (النمور في اليوم العاشر)، ص 83

لمنطق الروتين والتتابع الحداثي اليومي الممل، عقيمة مثله تماما تنتهي إلى حدث موته ودفنه في المقهى بناء على وصيته، إن القصة تكشف تتاليا سببيا غارقا في الثبات تنمو أحداثه مرورا بنقاط معلومة سلفا ولكن الانقلاب المفاجئ يحول خط الأحداث من المؤلف إلى الخارق وتمارس القصة فجورها المعلن حتى تدفع "بمحمد المحمودي" إلى واجهة الأحداث وتمنعه من الموت إذ يخرج رجال الشرطة من قبره ويمارسون عليه فنونا من الترهيب حتى يستحيل طيعا مروضا ويتحول إلى مخبر مجتهد لا يفلت منه أي تفصيل "وانصت محمد المحمودي إلى ما قاله رئيس المخفر، ثم عاد بعد قليل إلى حفرته في المقهى وهو شديد الابتهاج إذ بات لديه ما يفعله ولم يعد يشعر بالوحشة والضجر والخوف حين يقفل المقهى أبوابه في منتصف الليل إذ كان يسارع آنذاك إلى كتابة ما سمعه من رواد المقهى محاذرا النسيان"¹.

لا تنضبط القصة القصيرة عند "زكريا تامر" لأي تتابع حداثي معتاد وإن كانت تتوسله في بعض الأحيان ولكنها لا تفتأ تحوِّره حين تسكن الحدث الخارق في رحم الحدث شبه المرجعي حتى لكانه جزء منه لا ينفصل، بل إنها تتقن لعبة الإيهام الفني فتبدع من المؤلف شاذا فيخلق منطقها الخاص صلب المعتاد وتواخي بين المنطقي وما يخرق حدود المنطق مواخاة سرديّة مأكرة دون أن نشعرنا بتناثر العوالم فإذا عالم الغريب والعجيب شديد الألفة لا يمارس على عالمنا أي خرق بل يتسلل بين ثنائاه تسللا مرنا لا قطع فيه ولا تشتيت، فالقصة عند "تامر" "مخلوق حيّ وتكوّنه ولادته لا يمكن أن يتحققا وفق مواصفات محدّدة سلفا. فتلك المواصفات هي مجرد قوالب لن تنتج سوى الدمى والتمى

¹ ملخص ما جرى لحمد المحمودي (المرور في اليوم العاشر)، ص 86

بالطبع لا علاقة لها بالأحياء"¹. هذا العالم المشفر الذي تستدعيه القصة القصيرة لا يدعو أن يكون تصويرا كنانيا لعالم تنتهك فيه كل الحرمات وتحتدّ فيه الأزمان فـ"محمد المحمودي" في موته الحي وفي صمته الذي يتقن الإستماع ليس كائننا مفارقا بل أنموذجا اجتماعيا مستشرى في بيئة سمتها التخلف والإنقياد الأعمى ممّا يجعل القصة القصيرة عند "تامر" بارعة تشفّ عن قدرة مبدعها "الفنية في تلخيص الموقف العام للقصة أو إطلاق الحكم الأخير على مجرياتها"².

2- التتابع الكيفي

يعدّ التتابع الكيفي من الناحية الفنية "أكثر حنكة ولا مباشرة من التتابع السببي وأكثر منه مراوغة. فبدلاً من أن يؤدي حدث إلى آخر فإن تبلور قيمة كيفية معيّنة تؤدّي إلى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون مماثلة أو مناقضة لها، وللتتابع الكيفي توقعاته ولكنها ليست من نوع التوقعات الواضحة التي تحكمها الضرورة المنطقية"³.

إنّ التطور الحدّثي في هذا النمط يقوم على تدخل قيم جديدة تحفز على التحول ولا تكون علاقة (سبب / نتيجة) كافية لإدراكه بل إنّ الطاقة الإيحائية الإيمائية هي التي تحرك الحدث في نسجه المعقد وتعرّجاته نحو المقاصد البنائية للسرد الأقصوصي، ولعلّ هذا النموذج يكشف لنا سلطة الأحلام والرغبات الدفينة والكشوف الحسية ودورها في دفع الحدث نحو التعقيد ووسمه بسمّة الانفجار ممّا يجعل التوقعات

¹ فاطمة سليم: لقاء مع القصّاص السوري زكريا تامر، مجلة فصوص، ص 85.

² وليد إخلاصي: دقة الصائغ، مجلة الناقد، ع 82، رياض الرئيس للكتاب والنشر، لندن/ بيروت، عدد خاص بـ زكريا تامر، أبريل 1995، ص 30

³ صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، فصول، ص 31

ملتبسة بهالة من الغموض نتيجة الشروخ الكثيرة التي تعتور منطق الأحداث وتجعل حركتها متعرجة ترتاد مناخات الإستبطان والكشوف الباطنية ولحظات الوعي الحادّ التي يلعب فيها الرمز والبناء الشعري دوراً محورياً.

تهيمن على أقصوصة "أقبل اليوم السابع" (دمشق الحرائق) دفقة شعرية قياضة تشعّ في أرجائها من البداية إلى النهاية، ويخضع تحول الموقف لهذا الشعور الباطني بالحصار والعزلة والرغبة في الهروب والإنزواء. تطرأ مظاهر التحوّل على نفسية الرجل فيدفعه خوف غامض إلى رغبة في تجاهل المرأة، ويغرق في تأملاته فيتخيّل "سحبا من الجراد لم تجد ما تأكله على وجه الأرض فبدأت تلتهم الأرض نفسها"¹، إن هذا الكشف الحدسي للمصير المؤلم الذي ينتظر الرجل يعضده نعيب الغراب الذي تحوّل إلى لازمة قول تتردد في ثنايا الأقصوصة، والنّعيب كما نعلم نذير شؤم يجعل الرجل يرتدّ إلى عزلة إنفرادية ثائية توشك أن تؤدّي به إلى الانتحار ولكنها تنبثق عن لحظة وعي حادّ وعزم على خوض مغامرة القتال بعد أن إستيقظت في الرجل عاطفة حب الأرض والشوق إلى الناس "وحين أوشك أن يضرب حنجرته بمدينة مثلومة الحدّ، اجتأحه شوق عارم مباغت إلى رؤية الأرض والبشر لآخر مرة ، وخضع لرغبة ضارية في تحدّي شيء ما فظّ مختبئ في غور العالم فأفلتت أصابعه المدينة، وقال لنفسه بكثير من الإكتئاب: يجب أن أقاتل"².

¹ أقبل اليوم السابع (دمشق الحرائق)، ص 40

² نفسه، ص 40

تشي عبارة "الأخر مرة" يكشف حدسي قائم على توقع الشخصية لمصيرها بل وعيها العميق بفكرة الموت والإحساس بالضيق، فالرجل يتحرك في إطار نهاية محدّدة سلفاً وأعماله لا تحكمها أسباب مولدة أو تحولات منطقية بل تحكمها الرغبات النفسية والشعور بأن الفعل ضرورة وجودية "وأحس الرجل بالخوف والتعب يهيمنان عليه، ولكن رغبته في رؤية وجه الأرض وبشرها وهبته قوة مبهمة، وتدققت في دمه صرخة إنسان غامض يتحدّى عدواً لا يبصر وجهه"¹.

ينطوي نمط التتابع الكيفي إذن "على نسيج معقد وكثيف من الإيماءات الموحية التي تخلق وحدة خاصة ومنطقاً متفرداً خاصاً"²، إذ تتكثف في الأقصوصة الصور المبهمة التي تلازم السرد ويشحنها الراوي شحنة رمزية تجعلها مكتنزة الدلالة، ومنها صورة المرأة المتحوّلة، فهي في بداية الأقصوصة شريك الرجل في عزله بل إنها مبعث سعادة مشوبة بالبوّس وهي الفتنة التي لا تقاوم ولكنها تشكو عقمها ولا تنتهي شكواها إلا حين يهبها الرجل طفلاً من الطين، وهي خلال القصة كائن يحمل تناقضه الفظيع: فتاة جميلة في مقتبل العمر وساحرة حول حقدّها الناس إلى خشب، إنها الرغبة في التحوّل والثبات المقيت في أن.

نلفي كذلك هذا الأمر جلياً في صورة الغراب الذي يظل نعيبه موسيقى الحزن التي ترسم سيرورة الحدث نحو النهاية الوشيكة إضافة إلى صورة الطفل والغرفة والسيف، إن هذه الصور على تعدّدها وشدة إيحائها لا تتعارض البتة إنما تخلق من تناقضاتها صوراً متعدّدة للواقع

¹ أبل اليوم السابع (دمشق الحرائق)، ص 41-42

² صبري حافظ: الحصائص البالية للأقصوصة، فصول، ص 31

الإنساني المكبل بالتشاؤم، ويتخلق منطق القصة برمته حين تطابق بين الرمزية التي تتطوي عليها الصور وحضور إنسان يكبله شعور فظيع بالإحباط يسعى إلى مغالبتها بفعل القوة الكامنة في داخله، قوة الإنتماء إلى الأرض وعشق الإنسان فيه على ما في طباعه من حقد وتخشب وثبات. إن الفعل في هذه الأقصوصة يتأسس على صرخة الإدراك الإشكالي والوعي العميق بضرورة فك العزلة والانتصار للوجود الفاعل ومقاومة قوى الدمار والعدم وعجز المرأة والأرض كليهما عن الإنجاب.

تقوم هذه القصة القصيرة في بنائها الحداثي على تلازم ثنائيات كثيرة منها الداخل والخارج، الحركة والثبات، العجز والقدر، القتل والانتحار، الفعل الحسن والتفكر له... وقد أكسبها صراع عالم النفس والواقع الخارجي، صراع الرغبة النفسية والوهن الجسدي سمة درامية دفعت الأحداث إلى منتهاها والتوتر إلى ذروته وأنشأت القصة بمفارقاتها الحادة وعيا بالوجود الإنساني المتقلب بين الإحساس بالجدوى والعدم في آن، حتى غدت التوقعات لا تخضع إلى منطق سببي واضح بل يحكمها عالم النفس البشرية الغامض الذي يضج بالتعارض والتناقض ويكتوي بإدراكه الحاد لحب الأرض رمز الإنتماء والتجذر، والماضي الذي ينكشف في صورة سيف صدئ عتيق مقوس النصل والحاضر الذي يتجلى مرة في صورة غراب لا ينتهي نعيه وأناس كبلهم العجز وأوهنتهم الهزيمة، وصرخة الوعي والولادة التي يكتمها الانتحار، وتظل القصة القصيرة بعثا يستنبت منطقها في رحم عنف لحظة الإكتشاف ومرارة ومضة الوعي التي تسم الأحداث بميسم

الرمزية والإيحاء المكثف وتخلق وعيها الكيفي الخاص حين تغوص في
تلايف الوجد كاشفة عوالم مدفونة في ثنايا النفس وفي أعماق الذات.

توهمننا أقصوصة "الإبْسَامَة" (النمور في اليوم العاشر) عن
طريق تعدّد أفعالها أوقظ..أخرج..وركض..واتجه..فشهق...) بضرب
من التتابع السببي الذي يحكمه منطق التتالي ولكننا حين ننعم النظر
نكتشف أن القصة مارست علينا تضليلا غريبا وكادت تخرجنا من دائرة
فهم منطقها الخاص الذي تقوم عليه، فإذا نظرنا إلى البداية والنهاية نقف
على التماثل بينهما، فالرجل عينه والمكان عينه والموقف لم يتغير،
فالسجين في ساحة الإعدام يرفض أن تعصب عيناه ويريد أن يشاهد ما
يحدث فكيف لمقيد ينتظر مصيره الحتمي أن يهرب إلى البيت ويرى ما
يرى؟ لا شك أن الشخصية تستبطن ذاتها، فقد قادها حدث الإعدام إلى
ضرب من الوعي الحاسم إذ إكتشفت لتوها أن ما بذلته من حبّ لهذه
(الأم/ الأرض) ودخلها السجن من أجلها ضرب من البلاءة والحق،
إنها لحظة غريبة تنفتح فيها آفاق الوعي الفاجع للشخصية على مرارة
التنكر الذي مارسه إزاءها الأرض، تلك التي غدت مستباحة العرض
منتهكة الحرمة، فهي الآن تطرد إبنها المناضل من رحابها وتمنع عنه
الحياة التي هو أجدر بها من غيره.

يكشف حدث الإعدام صورة الزيف والخداع ويفتح عيني
الشخصية المناضلة على وطن مسخ، إذ يقول الراوي: "واتجه إلى
الغرفة التي تنام أمه فيها فألقى بلبها مفتوحا وأبصر أمه عارية تحت
رجل غريب فشهق مرتعدا وحاول التراجع والإختفاء ولكنه أخفق
وتجمّد في مكانه وفجأة لمحته أمه فقالت له بصوت حادّ مرتعش: "إسّح
وكفّ عن الحملة كابله، هل تشاهد فيلما؟! هيا إذهب والعب في الحارة

ولا ترجع إلى البيت إلا حين أناديك"¹. إن وحدة اللحظة في هذه الأقصوصة تنشأ من هذا الكشف الحدسي الذي جعل الشخصية تتبين الوهم الذي قادها إلى ساحة الإعدام، هل كان هذا الواقع المسخ الموسوم بالخيانة والوقاحة والتنكر يستحق ما بذله من تضحيات لأجله؟.

لا شك أن "القصة اللحظة" هي أشد أنواع القصة القصيرة تعقيدا في بناء منطقها الخاص الذي يقوم على تغوير تلك اللمحة الخاطفة وتعميق الوعي بها حتى إن "رينيه قودان" René Godenne يقول: "إن الشكل المحض للقصة القصيرة هو القصة اللحظة (la nouvelle instant)²، ولكن التتابع الحداثي والترابط المنطقي يبرزان إيهاما بالتحول من وضع إلى آخر ويمارسان التمويه والمراوغة، والفاصل بين القصة ونهايتها تأمل يتجلى فيه الإكتشاف النهائي فيشتد الإحساس بالظلم والضيم وبشاعة التجاهل، فلا تعبير أصدق من تعبير الإبتسامة الساخرة عن عبثية فعل الشخصية أمام واقع لا مكانة فيه للقيم، واقع غارق في عنفه، يمعن في عبثه وخياناته " فلم يؤبه له وعُصبت عيناه بقطعة قماش أسود ثم سمع صوتا صارما يصدر أمرا تلاه دوي رصاص إسطدم بجسمه وملأه ثقوبا دامية فأبتسم ساخرا، غير أن طلقة اخترقت سريعا رأسه ومحت الإبتسامة"³.

3- التتابع التكراري

¹ الإبتسامة (النمور في اليوم العاشر)، ص 81-82

² René Godenne : la nouvelle Française. Ed. Presses universitaires de France, 1974, p 10

³ الإبتسامة (النمور في اليوم العاشر)، ص 82

التتابع التكراري هو شكل من أشكال تطوّر الأحداث وتنميتها " من خلال إعادة القصّ بصورة جديدة في كل مرّة ولكنها تنطوي على نفس الجوهر الواحد وتوسع أفقه أو تضيف عليه"¹، فهذا النمط يعدّ ضرباً من ضروب إعادة إنتاج القصة الواحدة بكيفيات مختلفة دون الوقوع في التكرار لأن التكرار يمسّ من جوهر القصة القصيرة التي تتجنّب الترف التلفظي الزائد وتتخاشى إقحام عناصر يمكن حذفها، وهذا التتابع التكراري لا بدّ أن يحمل في كل مرة عنصر نماء أو تجديد للقصّ إنه ببساطة " تنمية حاذقة له"⁵.

يتعلق السرد في أقصوصة "في ليلة من الليالي" (النور في اليوم العاشر) بشخصية "أبي حسن" ويجمع الراوي بين قصتين لا تعدو الثانية أن تكون تنمية للأولى تنطوي على حذف فني يتوسل تحويل بعض عناصر القصة الأصل إمعاناً في إيهام القارئ بأن الراوي ينشئ قصة جديدة يرويها "أبو حسن" نفسه للولد السجين الذي يقاسمه الزنزانة. سنحاول من خلال هذا الجدول أن نتبين خصائص التكرار وجملّة التحويلات التي أحدثها الراوي حتى يبنى سرده بناءً بارعاً ويكسبه صورة جمالية مميّزة.

¹ صيري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، فصول، ص 31

⁵ نفسه، ص 31

القصة الأولى	القصة الثانية	مظاهر تنمية القصة
- إختطاف حقيبة المرأة - محاولة أبي حسن الإمساك بالنص/ القتل في القبض عليه / إلتقاط أبي حسن للحقيبة التي أسقطها النص. - إتهام أبي حسن باختطاف الحقيبة من المرأة (المرأة التي إستجنت به هي التي تنهيه).	- أمر الملك بحلق شوارب جميع الرجال - إمتناع مصطفى صاحب الشوارب عن طاعة أمر الملك. - إعتقاله / ضربه/ سجنه - دعوة مصطفى للمثول بين يدي الملك - رفض مصطفى قبول مغريات الملك مقابل حلق شواربه - عزم الملك على تزويج إبنته من مصطفى - الزواج / المعادة / الهناء - عيوس بنت الملك وحننها - رغبة بنت الملك في تخلص مصطفى من شاربيه - الإستجابة - سخرية بنت الملك من مصطفى/ موت مصطفى	- تحويل الزمن من الليل إلى سالف العصر والأوان (من المرجع إلى الخيال: الخرافة) - إستبدال شخصية أبي حسن بشخصية مصطفى. - إستبدال التخطيب بالإغراء - إستبدال رئيس المخفر ورجاله بالملك وإبنة الملك - تحويل المكان من الحارة إلى قصر الملك مع المحافظة على السجن في كلتا القصتين - القصة الأولى يرويها (الراوي الأصلي) أما الثانية فيرويها أبو حسن ويتحول من شخصية في القصة الأولى إلى راو في الثانية. - النهاية: التردد بين القتل والإنتحار/ الموت
<p>أخذ أبي حسن إلى المخفر وإهالته.</p> <p>- إجباره على الإقرار بالفتنة التي لم يرتكبها.</p> <p>- قس شوارب أبي حسن وتخليه، وإهالته.</p> <p>- إيداعه السجن</p> <p>↓</p> <p>تردد بين القتل والإنتحار</p>		

تقدم لنا القصة المروية على لسان "أبي حسن" تصوّرا مخصوصا لما جرى في الأولى رغم مظاهر التعتيم التي توسلت بها، وتنزيل أحداثها في أفق خرافي يشي به التأطير الزمني وبنية الأحداث والشخصيات، ولئن كانت القصة الأولى مفتوحة النهاية إذ أنها تقدم لنا احتمالين يكشف عنهما الراوي في آخر قصته "بئر أبو حسن كلامه، ونظر إلى الولد، فألفاه متمدّا على الأرض، مغمض العينين مستسلما بوداعة لنوم عميق فأزدادت أصابعه الملتفة حول مقبض السكين شراسة وزحفت السكين رويدا رويدا نحو الولد، ثم توقفت مرتجفة غاضبة حائرة بين قلب أبو الحسن [كذا] وعنق الولد"¹، فإن القصة الثانية قامت كذلك على قطع السرد ويتره رغم أنها توحى بالإكمال. إن القصة الثانية تمثل تأملا جماليا لما جرى من أحداث في الأولى، تعكس صورتها كصفحة مرآة ولكنها تشتمل على عناصر تنمية وتطوير كثيرة، دون أن تفقد صلتها بجوهر السرد كما أبانت عنه القصة الأولى.

تلعب القصة الثانية دورا كبيرا في الكشف عن وجه آخر من وجوه التسلط السياسي مجسّما في الملك، والتسلط الاجتماعي مجسّما في بنت الملك، وقد إنعكست آثارهما على شخصية مصطفى/ أبي حسن، وسواء كانت السلطة تستمدّ شرعيتها من جبروت القانون أو من العرف الاجتماعي فهي تظل صورة بشعة للقمع الذي يصادر كرامة الإنسان وحرية ويحرمه من وهم الرجولة (الشوارب) الذي يعتزّ به الشرقي أيما اعتزاز ويعتبره مظهرا من مظاهر الذكورة وشكلا من أشكال إثبات الذات. إن "زكريا تامر" يسعى إلى تشريح قيم المجتمع ومنطق السلطة الهذام أيّا كان نوعها مبرزاً دور التسلط في إثارة الشعور بالإغتراب

¹ في ليلة من الليالي (التمور في اليوم العاشر)، ص46

لدى الإنسان ودفعه إلى فقدان إنسانيته والتحول إلى مجرم بانس أو شخصية يائسة راغبة في الانتحار.

يدلّ تردّد "أبي حسن" بين الانتحار وقتل الولد على إنشطار نفسي حادّ: فهل يدفن طفولته إلى الأبد ويقضي على قيمة البراءة والخير الكامنة فيه؟ أم ينحر الرجولة الوهمية التي فضحها رئيس المخفر وأعوانه وبنّتُ الملك والداها ؟ هل يدين المجتمع الذي جعل منه منحرفا رغم أنفه؟ أم يدين طفولته البائسة؟ هل يقتل الصديق فيه؟ أم يظل نصير الطفولة كما كان دوماً؟.

إن هذه الحيرة التي تلبست بنفس الشخصية ليست وليدة ما جرى إنما هي ثاوية بين السطور منذ البداية يلح إليها الراوي إلماحا برقيا "أنظر يا أبو حسن [كذا] أنظر رجال كالنساء ونساء كالرجال. لا تعجب ولا تستنكر. هذه هي سنّة الحياة، فلا شيء يبقى ويدوم وكل زمان له رجاله ونساؤه"¹.

يتخذ نمط التتابع التكراري شكلا آخر نمثل له بأقصوصة "المتهم" من مجموعة (دمشق الحرائق) إذ لا يشمل التكرار القصة برمتها بل تستعير القصة تقنيات الرواية البوليسية فتتّمي الحكاية الأصلية بأقوال الشهود التي تمثّل إضافات جديدة وإضاءات تساهم في توسيع دائرة الحكي دون أن تنال من جوهره، ويكشف هذا الإنفتاح سعي القصة القصيرة إلى محاوراة الأجناس الأخرى والاستفادة من بعض مقوماتها دون أن تنزوب فيها أو تفقد سماتها الأساسية، وهي إضافة إلى ذلك تستدعي التاريخ إلى رحابها وتنزّل "عمر الخيام"

¹ في ليلة من الليالي (النمرور في اليوم العاشر)، ص33

الشاعر الفارسي في زمنها وتحين حضوره وتجعله شخصية محورية في القصّ.

تتهض قصة "المتهم" على مفارقة رئيسية حين تعيث بقواعد الزمن وتنزل الماضي في الحاضر والتاريخ في الواقع اليومي وتستحضر "عمر الخيام" من قبره عنوة للمثول أمام القاضي، أما تهمته فتمثلة في مجبده لشرب الخمرة "وبما أن بلادنا تطمح إلى تحقيق الاستقلال الإقتصادي وقوانينها تمنع إستيراد البضائع الأجنبية، وبما أن بلادنا تفتقر إلى معامل تصنع الخمرة، فإن شعرك يعتبر تحريضا على المطالبة باستيراد البضائع الأجنبية"¹، وتضطلع أقوال الشهود وتأويل القاضي لهذه الأقوال بدور تنمية القصّ حين تلقي الضوء على زاوية من الزوايا، حتى تؤكد هذه التهمة الغريبة وتضيف إليها ما يدعمها.

سنحاول من خلال هذا الجدول أن نعرض بعض أقوال الشهود محاولين الوقوف على دورها في تنمية الحكاية الأولى وتضافر الفهم المخصوص الذي يتوصل إليه القاضي معها في تحقيق ذلك.

¹ المتهم (دمشق الحرائق)، ص 31-32

<p>إجادة عمر الخيام للقراءة والكتابة</p> <p>↓</p> <p>الإقبال على الكتب</p> <p>← من يكتب الشعر لا بد أن يتقن</p> <p>القراءة والكتابة ← تأكد الركن الأول</p> <p>للتهمة</p> <p>← تأكيذ معاداة الخيام للحكومة</p> <p>← توسيع دائرة التهمة بإضافة</p> <p>عنصر كراهية الشعب.</p> <p>← دور الخيام في نشر الحزن بين</p> <p>الناس.</p>	<p>- <u>الشاهد الأول</u> : صاحب مكتبة</p> <ul style="list-style-type: none"> • إشتراء عمر الخيام كتباً كثيرة وتفضيله كتب الحب • إشتراء عمر الخيام الأوراق والأقلام. - توقع شرائه كتباً سياسية من مكتبة أخرى. <p>- <u>فهم القاضي</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> • كتب الحب تعني الكتب الجنسية • معرفة عمر الخيام بالقراءة والكتابة <p>- <u>الشاهد الثاني</u> : امرأة هزلة</p> <ul style="list-style-type: none"> • حب "صم" الكلمات أكثر من غيرها <p>- <u>استنتاج القاضي</u> : توفر خاصية الشذوذ في شخصية "الخيام" لأن المواطن الصالح يحب أمه والحكومة فقط.</p> <p>- <u>الشاهد الثالث</u> : صحفي</p> <ul style="list-style-type: none"> - خلق شعر الخيام من أي مدح لمحاسن الحكومة <p>- <u>استنتاج القاضي</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - كراهية الخيام للشعب <p>- <u>الشاهد الرابع</u> : رجل له لحية طويلة</p> <ul style="list-style-type: none"> * سماعه المتهم يؤكد هزم الخمرة للحزن <p>- <u>استنتاج القاضي</u> :</p> <p>إذا تأكد الأمر فالخيام قد أفضى الحزن بين الناس¹</p>
---	---

1 المتهم (دمشق الحرائق)، ص 32 - 33 - 34

لن نعرض كل الشهادات، فما ذكرناه عينة كافية منها تؤكد أن الأقوال وإستنتاجات القاضي تدفع بالحكاية نحو توسيع دائرة التهمة وتوكيدها، وجوهر الحكاية الأساس هو إدانة " عمر الخيام" لكن هذه الإدانة تتكرر في كل مرة من وجهة نظر جديدة (وجهة نظر صاحب المكتبة والمرأة الهرمة والصحفي والملتحي ورئيس مخفر الشرطة والسجين...)، غير أن الراوي يعمد إلى تركيز الأقوال والإستنتاجات في ملفوظات شديدة الإيحاء تكفي من الحكاية كلها بالجزء الذال على الإدانة وتوفر شروطها مما يشفت عن قدرة فنية في توجيه مسار الأحداث نحو النهاية حتى أن الحوار لا يعطل سيرورة القص إنما يدفعه نحو بؤرة التوتر الأقصى وإطلاق الحكم النهائي المتمثل في منع " عمر الخيام" من الكتابة منعا باتا "وتولى رجال الشرطة نقل عمر الخيام إلى المقبرة وأعادوه إلى حفرته، وأهالوا فوقه التراب بعد أن أثلفوا ما يملك من أوراق وأقلام غير أن الحزن ظل طليقا يتابع نشاطه الهدام"¹.

إن حيلة البناء البارعة التي توصل بها "زكريا تامر" قد جعلته يدفع بمختلف شرائح المجتمع إلى أن تكشف عن زيفها وكذبها وتأمرها على كل أشكال الحرية، فقد تآزرت قوى كثيرة لإدانة " عمر الخيام" ومنها الصحفي الذي يمثل رمزا لوسائل الإعلام التي تنحصر وظيفتها في مدح الحكومة وقرع طبول التمجيد لها، والمرأة الهرمة التي تمثل سلطة العادات والتقاليد البالية التي ترى في حب الكلمة وحرية الكتابة نشاطا هداما، والملتحي الذي يمثل التعصب والتحجر الفكري في أجلي مظاهره، ورئيس مخفر الشرطة الذي لا هم له إلا تلقي التقارير والسعي إلى الإعتقال والتعذيب.

¹ المهم (دمشق الحراني)، ص ص 34-35

هذه التتويجات تمثل التشكيل المخصوص للحكاية الأصل وكيفية إكسانها حوافز إنماء متنوعة، وترسم صورة واقع شديد التعقيد تنوعت مظاهر تأزمه، يتدارك ما فاتته من سنين قمع فلا يكتفي بإدانة الأحياء والتكبل بهم بل يستحضر الأموات ويستجلبهم عنوة ليمسح كل علامة مضنية في تاريخ يمثل الذاكرة الحية للإنسان ومظاهر إعتزازه. إن التشويه طال كل شيء، فقد تجاوز علاقة الإنسان بحاضره إلى علاقته بالماضي حتى تتمكن القوى الهدامة من رسم المصير الملوّث بالنكبات والسقطات وإحباط العزائم.

تتميز قصص "زكريا تامر" بشكل مختلف من أشكال التتابع الحدثي له حضوره الخاص في مختلف مجموعات القصصية وهو شكل التتابع الحدثي التركيبي إذ ينهض القصّ برمته على تركيب لوحات قصصية تبدو في ظاهرها متنافرة لا يشدّها إلى الوحدة منطق أو بنيان، غير أن التعارض الظاهري لا يمثل جوهر الحقيقة ويتعارض مع فكرة أساسية كنا إنطلقنا منها هي وحدة النصّ الأقصوصي وإنشاء كل نصّ على منطق تتابعي مخصص يكسبه حبكة ويجعلنا نردّ الجزء إلى الوحدة، وبخلاف هذا يتحول منطق القصّ عن خصيصية التماسك إلى مجال الهذيان والتقطيع والبتّر وتختفي الرؤية المتكاملة وراء ستار الإرتهال والإعتباطية.

التتابع التركيبي

يقوم التتابع التركيبي على سرد ينتظم في شكل لوحات قصصية تفصل بينها عناوين أو أرقام ولكنها تنصوي تحت لواء عتبة رئيسية تمثل عنوانها الجامع، مما يجعلنا نتساءل عن قيمة هذه العتبة؟ هل تعني

وحدة اللوحات أم إنها علامة إعتباطية؟ نحن نعلم أن القصة القصيرة في خصائصها العامة تطرد من رحابها كل ما هو زائد لا يفيد في بنائها شيئا وهي الموسومة دوما بالتركيز والتكثيف وشدة الإيحاء، أما القصة "النامرية" فإضافة إلى هذه السمات تسعى دوما إلى إختلاق أليات إبداع جديدة لا تحدد مواصفاتها سلفا بل تكشف عنها فرادة البناء والقدرة على التركيب، فإظهار التنافر والفصل ليس إلا حيلة من حيل القصة القصيرة التي يتوسل بها مبدعها ليصهر الشئآت صلب الوحدة.

تتكون أقصوصة "الأعداء" (النمر في اليوم العاشر) من ست وعشرين لوحة قصصية مرقمة من 1 إلى 26 تحمل كل واحدة منها عنوانا يميزها عن غيرها، ويجمع هذه اللوحات جميعا عنوان واحد "الأعداء"، وتشي علامة العنوان بالوحدة أي ردّ اللوحات جميعها إلى دلالة واحدة تكمن في صيغة الجمع التي بني وفقها العنوان، كما أن إنفتاح القصة بلوحة عنوانها البداية وإنهاءها بلوحتين معنوتين بـ "النهاية" يوحي بوحدة تشكلها بنية ذات بداية ووسط ونهاية، غير أن هذا الإيهام الظاهري بالوحدة سرعان ما يتبدد حين نكتشف جريان الأحداث في أمكنة متنوعة: شوارع المدينة/ باحة المدرسة/ البيوت/ أحد الحقول... وتباين الأزمنة: الصباح/ المستقبل/ الحاضر... ولكن ما يلاحظ في الزمان أنه ليس صريحا في كل اللوحات بل إن حضوره في أغلب الحالات يقتصر على وروده مضمنا في صيغ الأفعال، يظهر ذلك مثلا في اللوحة الثالثة التي حملت عنوان " الأسرى" يمشي رجلان

عجوزان على رصيف شارع بخطى وثيدة... سنكتب ما يلي...
بل سيوافق..."¹.

القاعدة التي يبنى عليها الزمن في هذه اللوحات هي التعميم والطمس والإطلاق، ولكننا نعلم أن هذا المقوم السردى لا يمكن أن يغيب في القصة القصيرة مهما حاول الراوي تجاهله، لأن علامات مثل النابلم، الطائرات، مذيعة تلفزيونية... تُنزل الأحداث في زمننا هذا، إضافة إلى إشارات أخرى تقرب الأحداث من وقائع "هزيمة حزيران" حين يقول الراوي في اللوحة التاسعة (وسام المنقذ) "ظفرت اللغة العربية بأرفع وسام في الوطن العربي لمساهمتها في تحويل هزيمة حربية إلى نصر، فهي أسمت الحرب إنسحاباً وأسمت الإنسحاب صموداً..."². لكن هذا التعيين يعث به إنفتاح بعض اللوحات على المستقبل وسعيها إلى إستشراف ما ينتظر الإنسان: (الأسرى/الخطر...). أما الشخصيات فمتنوعة لكنها تلتقي جميعاً في دلالتها شبه المرجعية (الشرطي/الفلكي/المصلون/الرجال...) بل إن بعضها يحمل اسماً بعينه يقوى من درجة الدلالة الواقعية فيه (سليمان القاسم/ عبد المنعم الحلبي/ خالد بن الوليد...).

تصدم قصة "الأعداء" قارئها بضرب من التفرغ فتلقي به صلب لوحات قصصية يغيب فيها التتابع المنطقي السببي للأحداث ولا تنطوي على أي معطى ظاهر يمكن التعويل عليه في كشف بنائها، إلا أننا في مقابل ذلك إذا نظرنا في علاقة العتبة الجامعة "الأعداء" بمكونات اللوحات وقفنا على وشيجة قوية تربط بين الاثنين تتمثل في

¹ الأعداء/3- الأسرى (النور في اليوم العاشر)، ص 6

² الأعداء/ 9- وسام المنقذ (النور في اليوم العاشر)، ص 9

تشريح نماذج متعددة من مظاهر السلطة القائمة، تشدّ اللوحات إلى بعضها بعضاً وتعدّ بينها صلات مكيّنة، ولعل هذا الجدول أن يكشف لنا هذه الخيوط النازمة.

نوع السلطة	أثارها	العلامات التي تمثلها	اللوحات التي تمثلها
<u>مادية:</u> مآثها: من الداخل ومن الخارج	- القمع / بث الرعب واليأس - القتل - الشعور بالضيق وفقدان الأمل	- الشرطي - الطائرات - مخترع الطائرات - المحقق - الجوع والفقر - الحداد / الموت	1-البداية 2-المساء المفقودة 4-الثار 18- في سبيل وطن يمز المنياح 23- التحقيق 25- النهاية
<u>غيبية</u> <u>توهمية</u> <u>خرافية</u>	- سوء الأحوال - الإحساس بالحصار والأسر - الخوف/ الرعب - نشر الأوهام والتفسير الغيبي	- الله عزّ وجل - شيخ المسجد - الشرطي الذي تتجاوز قدرته المألوف إلى الخارق	3- الأسرى 7- الجنة 17- أولو الأمر 22- الرشوة
<u>نفسية</u>	-الخوف الدائم والهروب -التشاؤم - الخوف المتاصل - الإحباط والحقد	- رجال وأهملون - تنبؤ الفلكي بالهلاك والخراب -إختيار الزوجة المثالية التي تعشق السلطة -المواطن الذي يتوسّل إلى السلطة أن تُعاقبه لأنه طلب للزيادة في الأجر	5-رجال 6-الخطر 15- الحب 16- الجريمة 24- الوصية

8-خطبة 9-وسام المنقذ 1- لماذا؟ 11- محو الفقراء 12-برنامج إذاعي 14 - البطل	- الكرم الحاقمي - بناء المسجون - تسليم المدن - الطائفت القتالية اللغة العربية - كلام العاملين في الإذاعة والتلفزيون - أكل الجراد والإيمان بما تقوله - تأويل المنيع لرغبة عبد المنعم الخطبي - دور ملح أندروس في تحقيق بطولة خالد بن الوليد	- تزييف الحقائق - المغالطة ونشر الأوهام	<u>لغوية</u> <u>إعلامية</u> <u>عامة</u> <u>إشهارية</u> <u>خاصة</u>
13-الأبناء 19- أصفاء الموتى 20-الشموس والأقمار 21-الصفار يضحكون 26- النهاية	- طريقة الأم في تعليم ابنها - جثث الأجداد - السيف - الأقوال الماثورة - منع الملك أهل مملكته من الضحك -الفرح والانتشاء بقتل الوطن والتكر له	- المغالطة - بث الرعب والخوف - وراثة الخوف والجبن	<u>سياسية</u> <u>اجتماعية</u> <u>موروثة</u>

يكشف هذا الجدول إعراض "زكريا تامر" عن مختلف أشكال
التتابع المعروفة إذ يؤسس القصد برمته على التركيب، ومن شأن القارئ
أن يلم الشتات المتناثر ليوقف على وحدته الدلالية القائمة على المجاز
والإنزياح من كشف العدو الظاهر إلى تعرية العدو الكامن في ثنايا
عقليتنا الخرافية التوهمية، مبرزاً أخطار التهميش والمغالطة وتزييف
الحقائق في توريث جبن أبدي وإنشاء نوع جديد من الخوف مجهول
المصادر يستتر بحجاب التربية والتّصح والتفسيرات الغيبية لواقع

التخلف والجهل والهزيمة إذ يقول الراوي: "عقد رجال حارتنا إجتماعا تحدثوا فيه عن أمور الدين والدنيا، فسارع رجل ذو لحية بيضاء يقول لهم بلهجة مؤنبة: "لم يهزمنا الأعداء في الحرب إلا لأننا إبتعدنا عن ديننا الحنيف، وإعلموا أن تلك الهزيمة عقاب وإنذار لما إرتكبتم من ذنوب وإنذار بمستقبل حافل بالويلات والكوارث"¹.

جاءت لغة القصّ طافحة بالطابع الهجائي والتهكّم والسخرية التي تتطوي على إحساس بالمرارة إزاء إنسان حوّلت مختلف أشكال السلطة إلى كائن يدعو وضعه البائس إلى الرثاء. لقد توسّل الراوي في سبيل ذلك بالترميز واللغة الشعرية المكثفة القائمة على المجازات والإستعارات والكنائيات مثلما تكشف عنه الأمثلة التالية:

- "وأضاءت شوارع المدينة بنور أصفر كخشب مشنقة عجوز"².

- "وحقّق العصفوران إلى طائرة سوداء تعبر السماء بسرعة خاطفة ثم تبادلوا النظرات الوجلة وبدت لهما المدينة فما شربها ذا أنياب فأبتلعا حبوبا منومة ثم سقطا ميّتين على رصيف صلب من إسمنت"³.

- "فَقَشَّ كما تشاء يا سيدي الشرطي فأمرأتي ليست مطبوعة تطيع المنشورات السياسية الهدامة (...) فلما قَبَلَتْها لأول مرّة إرتعشنا معا مبتهجين وكاننا نصفق ونهتف في مسيرة مؤيدة لكفاح الشعوب"⁴.

حلّ "عبد الرزاق عيد" هذه الأقصوصة في كتابه "العالم القصصي" لذكريا تامر: وحدة البنية الذهنية والفنية في تمزّقها المطلق"، فأكتفى بالوقوف طويلا عند البداية مع إشارات مختصرة إلى

¹الأعداء/ 22: الرشوة (النمر في اليوم العاشر)، ص ص 15-16

² نفسه / 1- البداية، ص 5

³ الأعداء / 2- السماء المفقودة، ص 6

⁴ نفسه / 15- الحب، ص ص 11-12

بقية اللوحات وقد وصل إلى نتائج تتطوي في نظرنا على مباحث نقاش كثيرة سنختصرها في بعض النقاط الأساسية إذ يقول الناقد متحدّثاً عن الفضاء ويسمه بسمة التجريد قائلاً: "إنها مدينة كونية والزمن المجرد الذي يعبر عن وضع إنساني عام لا يرتبط بالظرف أو المرحلة، إنه الزمن الإلهي السرمدي الذي يعبر فضاء كونياً"¹، وإن كنا نتاولنا في موضع سابق من التحليل هذه المسألة فإننا نكتفي بالقول إن وقوف "عبد الرزاق عيد" عند لوحة البداية قد حجب عنه الإشارات الكثيرة الدالة على أن المترد معمن في الإحالات الواقعية منشئاً إليها إنشداداً، فالأسماء ذات الإحالات المرجعية كثيرة (سليمان القاسم، عبد المنعم الحلبي...)، والحديث عن اللغة العربية والبتروك والهزيمة والنايلم والطائرات ألا يعني هذا شيئاً عنده؟ ثم إن الراوي يقول في اللوحة القصصية المعنونة بـ "الحب" متحدّثاً إلى الشرطي عن زوجته " وإني قبل أن أحبها سألتها عن رأيها بنظام الحكم السائد حالياً في البلاد.." ² فيخبر بذلك عن زمن المترد صريحاً بعبارة (حالياً) إمعاناً منه في ردّ قارئه إلى زمنه وإلى لحظته الراهنة وليس إلى زمن أسطوري سحري أو سرمدي إلهي. إن "عبد الرزاق عيد" يذهب في موضع آخر غير هذا المذهب قائلاً: "ولعل معظم المقاطع في هذه القصّة يحمل إشارات متفرقة للحرب مع إسرائيل وتفوقهم [كذا] التكنولوجي مقابل التخلف وسيادة الخرافات والقمع في الطرف العربي"³.

¹ عبد الرزاق عيد: العالم القصصي لتركيا تامر: وحدة البنية الدعنية في تمزّجها المطلق، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 135

² الأعداء/ 15- الحب (النمرور في اليوم العاشر)، ص 12

³ عبد الرزاق عيد: العالم القصصي لتركيا تامر، ص 136

إن التناول الساخر الذي شغ في أرجاء اللوحات يوجّه إهتمامنا إلى الواقع الذي يقدمه الراوي لنا تقديمًا مخصوصًا تبالغ فيه المبالغات ذروتها ويحتل الترميز موضعا محوريا وتتكشف فيه الصراعات ويدان التواطؤ والقمع، والرقابة التي يسلطها الإنسان على نفسه فيدجن ذاته تلقائيا ويصبح الخوف الكامن فيه دليل إدانة.

لقد سعى "تامر" في ثنايا قصته إلى أن يصرف إنتباهنا عن الخارج ويعيدنا إلى الداخل عن طريق العدول الملازم لسرده، إذ يغدو العدو في تعدده كامنا في المجتمع المحكي لا خارجه، ولعل الراوي توصل بحدسه الفني البارع إلى أن الإهتمام الموجه إلى العدو الخارجي قد صرف الجميع عن إدراك خطورة الأعداء المخفئين في العادات والتقاليد وستار التفسير الغيبي وقيم التربية والاعيب السلطة الإعلامية والسياسية والاجتماعية وغيرها...

يتأسس العدول الدلالي إذن من خلال الروابط الضمنية التي تجمع بين البداية والنهاية ومن خلال إختيار صياغة نهايتين، ففي المستوى الأول قامت البداية على تصوير "الشرطي" تصويرا يبرزه في صورة فاعل مطلق الإرادة وكان الكون برمته ياتمر بأمره، مما يقيم علاقة قوامها التضاد بين النور واليقظة من جهة والأسف والعبوس من جهة أخرى، بين الإفاقة والصبح من ناحية والشنق والشحوب من ناحية أخرى. رغم الترابط السببي بين الأفعال (نفخ...فبزغت...وعندئذ أفاق الناس...) ¹، إلا أن التوتر يظل محورا حاضرا في ثنايا البداية، هذا التوتر نجد له صدى في لوحة النهاية (الأولى) حين يرسم الراوي تعارضا بين رؤيتين للعالم، رؤية يعبر عنها المعلم ورؤية يكشفها

¹ الأعداء/1- البداية، ص 5

المتارد من خلال تعقيبه على أقوال المعلم. إن رؤية المعلم تعكس الثبات وفهم الواقع فهما توهميا يقوم على منطق يرفض التغير ويمتنع عن الإقرار بما يشهده الواقع من تبدلات جوهرية تعبت بالتوقعات وتلقي بها في غياهب الهامش واللامتقع، بينما تبرز الرؤية الثانية ما يشهده الواقع من وقائع مؤلمة بشعة، ويكفي أن نستدل بمثال واحد يبرز التوتر والتعارض التام بين الرؤيتين، قال المعلم: "في الخريف تصفر الأشجار وتحترق الأرض وتغد الغيوم" جاء الخريف واصفرت أوراق الأشجار، ثم تساقطت جثث من قتلوا في الحرب ولم يدفنوا في قبور¹.

لا شك أن الراوي يسعى سعيا ذووبا إلى صرفنا عن الفهم السطحي ليوجه اهتمامنا صوب فهم جديد يتأسس على إدراك مكامن الأخطار الحقيقية والتنبه إلى أن الأعداء يقبعون في أفكارنا ويحذرننا من الإنسياق وراء رغبات تزييف الحقائق وتقديمها في صورة مغلوبة.

ينشأ العدول الدلالي كذلك من خلال النهاية الثانية التي تكشف فرح الرجل بموت الأرض، وتبين عن درجة حقه وتواطئه وخيائنه التي جعلت (الأعداء/ الجنود) يستيحيونها، هذه النهاية (الثانية) تعيد توزيع أطراف المعادلة، فالعدو الداخلي يظهر بجلاء من خلال أفعاله "أغمد رجل نصل مديته حتى المقبض في التراب بحركة متشفية ثم ألصق أنفه بالأرض، وهتف بدهشة: "الأرض تبكي" ثم ألصق أنفه بالأرض ثانية، وصاح بصوت مثل بالفرح: "لقد ماتت"²، بينما لا يظهر العدو الخارجي إلا من خلال أثره "وحين ألصق أنفه بالأرض

¹ الأعداء/ 25- النهاية (النور في اليوم العاشر)، ص 18

² نفسه، ص 19

مرةً ثالثة، لم يسمع سوى أحنية الجنود تصكّ الأرض برتابة¹، إن النهاية تقدم لنا الموقف النهائي وهو زحزحة دلالة الأعداء عن فهمها السائد نحو فهم بديل يتدبر مظاهر العداوة الكامنة صلب المجتمع لا خارجه.

تتطوي أقصوصة " الأعداء " إذن على طاقة إيحائية شديدة التكتيف تجعل أمر إمساك تلابيها والوقوف على منطقتها عصيًا، إذ أنها تنزّل اللامعقول من عليائه وتجعله ينبض حركة ويعبث بالمسلمات وقد رأى "عبد الرزاق عيد" أن هذا الضرب من الأسطرة يحوّل السردية إلى لحظة ساكنة تصمّ الواقع بحالة من العطالة والموت² ويعلل الأمر بأن تعليل المعقول باللامعقول يفضي حتماً إلى اللامعقول، هذا الفهم لا يخلو من تعسف على الأقصوصة لأن العالم المفارق للامدرك عقلياً لم يكن وسيلة لتعليل الواقع بل كان وسيلة لتكتيف الواقع وترميزه حتى يتعمّق الوعي به لأنه واقع معقّد مترامي الأطراف بلغت حدّة توتّره وإضطرابه درجة لم يعد فيها من اليسير أن ندرك تعقيداته بغير هذا الفهم الإشكالي الذي ينفذ من العرض إلى الجوهر، ويفكّ مغالِق النصّ ويدرك القصّة القصيرة بأعتبارها جنساً بينيّاً "يسعى إلى مشابهة الواقع كما يسعى إلى تكتيفه وترميزه"³ من سماته التفتّيت والتشظّي وإنعدام القدرة على الفهم الكلّي، وهزيمة البطولة وسيطرة روح المفارقة⁴.

إن بنية التركيب لدى " زكريا تامر " ظاهرة مهيمنة على سرده القصصي لها حضورها اللافت في مجموعاته الثلاث وتمثّل أسّ تشكيل

¹ الأعداء / 25- النهاية (النور في اليوم العاشر)، ص 19

² عبد الرزاق عيد: العالم القصصي لزكريا تامر، ص 140

³ بحري دومة: تداخل الأنواع في القصّة المصرية 1960-1990، ص 11

⁴ نفسه، ص 11

الكثير من الأقصوصات ومنها " ما حدث في المدينة التي كانت نائمة " / رندا/ الإغتيال/ الملك (النمر في اليوم العاشر) و"الذي أحرق السفن / الأطفال (الرعدي)، وتؤكد هذه البنية حداثيّة القصة التامرية وقدرتها على ولوج أعنى مناخات الإبداع وأكثرها تألياً وإستعصاء إذ يقول "زكريا تامر" عن ذلك إن "التعامل مع المواد الشديدة الصلابة وترويضها وإخضاعها لإرادتي أمر ينسجم مع شخصيتي وأهوائها"¹.

2- الشخصيات: بين تاريخ القمع وقمع التاريخ

2-1- الشخصية في القصة القصيرة

تعد الشخصية مقوما لا غنى عنه في الأعمال السردية عموما وفي القصة القصيرة خصوصا حتى أن "رولان بارت" يذهب إلى حدّ اعتبارها معيارا محددا لوجود القصة ذاته "إنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات"²، وما من شك أن الشخصية تلعب دورا هاما في تحديد أجناسية النصّ، فحضور الشخصيات الحيوانية يقرّبنا من عالم الحكاية المثلية، أما السّاحر والملك والجنيّ فيضعنا في رحاب الخرافة... غير أن هذا العامل لا يمكن أن يعدّ حاسما ونهائيا ولكنه على الأقلّ يحدّد بلمحا من ملامح أفق التقبّل الأجناسي (Horizon d'attente générique) كما حدّده "هانز روبرت يابوس" (Hanz Robert Jauss).

¹ فاطمة سليم: لقاء مع القصص السوري زكريا تامر، قصص، ص 82

² رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة مندر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سورية، ط2، 2002، ص 64

ليس يهمنّا في هذا الموضع أن نعرض التصورات المتنوعة التي تعجّ بها مؤلفات الباحثين في حقل السرديات إلا أننا سنقف عند أمر أساسي يتعلّق بالشخصية أولاً وبالشخصية في القصة القصيرة ثانياً. نعتقد أن دراسة الشخصية قد إستفادت أيّما إستفادة من كشف علم النفس الحديث إذ أن " تطوّر التحليل النفسي الذي يطمح إلى أن يكون علماً قد ساهم في تفعيل تفكيك الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصية، فـ"التحليل النفسي يمثل الخلفية الإيديولوجية التي يمتح منها المؤلفون"¹، خاصة في القصة القصيرة التي تتكون حبكتها من تصوير " شخصيات تكافح ضد قوى الطبيعة أو ضدّ الجوّ المحيط أو ضدّ القوى الإجتماعية والإقتصادية أو ضدّ كائنات بشرية أخرى، أو تعيش أزمة داخلية"²، وهذا الشعور بالغبن والتجاهل شعور ملازم للقصة القصيرة يسم شخصياتها بسمات الإغتراب والقهر والهامشية "ولقد تجلّت هذه الهامشية المتأصلة في القصة القصيرة في إتجاهها إلى شخصيات خارجة عن الصّف في جلّ الأحيان"³.

هذا الأمر يدفعنا إلى القول إن القصة القصيرة قد تضررت كثيراً من تلك التعميمات المخلة في دراسة الشخصية والتي تعلقت بالرواية بدرجة أولى ووقع إسقاط مفاهيمها وتصنيفاتها على القصة القصيرة دون مراعاة هذه الخصوصية، فنقسم الشخصيات مثلاً إلى ثانوية ورئيسية قد يغدو تقسيماً ساذجاً حين ينزل في رحاب القصة

¹ Jean- Yves Tadié : le récit poétique, Presses Universitaires de

France, ed. Gallimard, 1994, p 14

² إنريكي إميرت أندرسون: النظرية والكتابة، ص 327

³ محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة: دراسة في السردية التونسية، الوكالة المتوسطة

للصحافة، تونس، ط 1، مارس 2005، ص 144

القصيرة، فالشخصية الثانوية في أبسط تحديداتها "هي تلك التي لا يطرأ عليها تغيير"¹، تتميز بتبعيتها ويمكن الإستغناء عنها، بل إن هذا الموقف تعدى الشخصيات الثانوية ليشمل مفهوم البطل أيضا فهذا "توماشفسكي" يقول: "إن البطل ليس ضروريا لصياغة المتن الحكائي، فهذا المتن بأعتبره نظام حوافز يمكن أن يستغنى كليا عن البطل وعن خصائصه المميزة"²، ومعروف كذلك أن "فلاديمير بروب" "لم يهتم بالشخصيات في ذاتها وإنما نظر إليها من زاوية الوظائف أي من جهة إضطلاعها بالأعمال"³.

تتميز القصة القصيرة بتركيزها المفرط، إذ تطرد من رحابها كل ما هو زائد عن حاجتها بنزوعها المستمر إلى الإيجاء والتكثيف والإيجاز فلا مكان فيها لما هو ثانوي يمكن حذفه، وقد عبّر عن هذه الميزة "برنارد شو" عندما سأله أحد الأدباء عن أفضل طريقة لكتابة قصة ناجحة فقال: "اقرأ القصة بعد أن تكتبها، وافترض أنك سترسلها برفقة فإذا وجدت كلمة لا تستحق الإبراق فأحذفها وستكون القصة حينئذ ناجحة"⁴.

في مقابل ذلك ظلت الشخصية تحظى بأهتمام كبير عند نقاد آخرين وعند المبدعين والقراء على حدّ سواء إلى درجة إعتبار

¹ إريك إموت أندرسون: النظرية والنقد، ص 339

² توماشفسكي: نظرية الأغراض، ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناسرين المتحدّين، الرباط-المغرب، ط1، 1982، ص 207

³ الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس، 2000، ص 96

⁴ عادل فرحات: الرؤية والبن القصصي في قصص زكريا تامر، الموقف الأدبي، ع169-170، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، أيار-حزيران 1985، ص 57

وجود القصة مرتبطاً بوجود الشخصيات مما جعل "هنري جيمس" (Henri James) يتساءل في مقاله المشهور في القصة¹ ما الشخصية إذا لم تكن محور الأعمال ؟ وما العمل إذا لم يكن تصوير (تصرف) الشخصية؟ وما اللوحة أو الرواية إذا لم تكن وصف طباع الشخصية؟²

إن الشخصية بهذا المعنى تحظى بعناية فائقة عند التأليف، إذ يسعى الكاتب إلى حسن توظيف ملامحها وأعمالها لأنها كفيّلة بحمل عبء مقاصده وتحقيق رؤيته الفنية، ومهما سعى البعض إلى تأكيد الطبيعة الورقية للشخصيات إلا أنها تظل في نظرنا وليدة ثقافة مبدعها وطبيعة الرسالة التي يسعى إلى إبلاغها إضافة إلى كون الشخصية مشتقة من نماذج إلقتطعتها قريحة الفنان وشكلتها بناء على مرجعية متجذرة في واقعها فهي وجودنا وآلامنا وأحلامنا ومراة نستطيع من خلالها أن نعيد قراءة هذا الوجود عينه وفق تأمل جمالي يرسم معالم التعاضد التأويلي بين القصة وكاتبها وقارئها. إننا نفهم الشخصية في بعدها النفسي والاجتماعي والفني ومختلف الأبعاد التي تمنحها إياها القصة ويقف وراءها "لاعب فني يحرك شخوصه في نطاق لعبة يبتدع قواعدها (...)" إن الفنان يشبه الطفل ولكنّه كما يقول (يحيى حقي)- طفل لا يكسر اللعبة ليعرف ما بداخلها بل يعرف ما بداخلها - لذا يحطمها ليعيد تركيبها من جديد"³.

¹ نشره سنة 1884 بالانجليزية بعنوان *the art of fiction*، أنظر الصادق قسومة: طرائق

تحليل القصة، ص 96

² الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 96

³ عادل فرحات: الرؤية والفن القصصي في قصص زكريا تامر، الموقف الأدبي، ص 55

إن الشخصية في القصة وجود يكتسب وجوده من صورته وملامحه وأعماله وهي فرضية وجود لأنها تقول ببساطة "أليس هذا قريبا من ذلك"؟، إنها تكثيف للأبعاد في بعد واحد، يتداخل فيها المعقول باللامعقول، والمشاكل بالمفارق، والحميمي بالهجين... يحتويها العمل الفني ويقتن جموحها ويعيد تركيبها وتؤسس من خلالها القصة القصيرة بشكلها الإبداعي المختزل صورتها الانتقاضية على مظاهر الثبات والصمت والسكون التي تجعلنا نرى العالم بتناقضاته وتقلباته محشورا في لمحة خاطفة أو لحظة بارعة التصوير أو موقف في منتهى الإيحاء.

هذه الطبيعة المخصوصة للقصة القصيرة التي تجعل منها جنسا قلقا مراوغا يسعى إلى التعجيب والإدهاش دون أن يفقد صلته بالواقع، ولا يقف عند حدود سنن الإبداع المألوفة ويعمل على استحداث أدواته الفنية، جريّة بأن تدفعنا إلى تجاوز تلك التعميمات المخلة التي إستم بها دراسة الشخصيات، فالقصة القصيرة جنس مخصص يحتاج تتاولا مخصوصا لذلك يؤكد "فليب هامون" (P.H. Hamon) أن "الدراسات المتصلة بها مازالت محلّ نقص وغموض واضطراب في جوانب كثيرة"¹، ولعل النظر في سمات الشخصية وأصنافها في قصص "زكريا تامر" أعني "النمر في اليوم العاشر" و"الرعد" و"دمشق الحرائق" أن يكشف بعض معالمها ويساعدنا على تبين قيمتها في النسيج الفني العام.

¹ المادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 97

2-2- سمات الشخصية في القصة التامرية

- التلازم بين الشعور واللاشعور

تحتل الشخصية في قصص "زكريا تامر" موقعا محوريا إذ تفيض تقلباتها وانفعالاتها على السرد برمته فقد غدت بؤرة تتقاطع فيها المواقف والأفكار والأحلام حتى نكاد نقول إن شخصيات تامر إضافة إلى أنها تحتل أعباء ما يجري في محيطها القصصي تنوء تحت ما حملها المؤلف من وعي عميق يجعلها تواجه التفتيل والتفكير والتجاهل والخداع وهي في كامل يقظتها، ولعل هذا الأمر دفع الناقد "محمود إبراهيم الأطرش" إلى القول "أما زكريا تامر فقد استعاض عن الحادثة واستبدلها بالشخصية القصصية لتوحي بجو عام يعكس فيه الكاتب ألوانا مختلفة يمتزج فيها الماضي والحاضر والداخل والخارج والخيال والحقيقة معا وتصارعهما في خضم من الوحل والدنس"¹.

إن السمة الأولى لهذه الشخصيات تكمن في قيامها على ضرب من التناقض الداخلي فهي مقهورة ولكنها لا تتوقف عن الحلم والتعبير عن رغباتها الدفينة، تحبس مصائرهم غير أنها تسير إليها دون توقف، تتراوح بين القرب من المرجع بأسمائها وصفاتها وأعمالها إلا أنها تندمج في عوالم خرافية وأسطورية مفارقة، إنها مبنية على هذا التلازم بين البعدين بل هو جوهرها الذي يحدّد وجودها في القصة التامرية.

¹ محمود إبراهيم الأطرش: اتجاهات القصة في سورية بعد الحرب العالمية الثانية، دار السؤال

للطباعة والنشر بدمشق، سورية، 1982، ص291

لعلنا إذا أردنا أن نضرب لذلك أمثلة وجدناها كثيرة، وتعدّ شخصية "مصطفى الشامي" في أقصوصة "السجن" مصداقا لهذا التداخل العجيب، فهو كما يدلّ على ذلك اسمه الأول ونسبته شديد القرب من أن يكون ذا وجود معين بل إن مكانته في مجتمعه محفوظة فهو بناء بيوت¹ يحب المواويل والنجوم والعشب الأخضر غير أنه تعب من بناء البيوت وستغمر عيناه بعد قليل فالموت وردة من ثلج مختبئة في شرايينه، وها قد جاء صباحها¹، يشف هذا التصوير الفني عن تعايش الأضداد فـ"مصطفى الشامي" في وجهه الأول مقبل على الحياة بشاعرية ولكنه في وجهه الثاني تعب، يشعر بالموت يتسلل إلى شرايينه بل يختبئ هناك.

إن لحظة الإحساس العميق بالتمزق الحاد هي التي تحدث القطيعة الحاسمة مع الواقع ليطلق الراوي عنان أحلام اليقظة فيخوض "مصطفى الشامي" تجربة موته الحي فهو وبا للمفارقة ! يموت ويدفن وتبقى زوجته "لميا" وحيدة تبكي بكاء لا يطول كثيرا حتى يطلق إيسار خيالها وتغرق في بحور تخیلاتها، وتلتبس العوالم في ذهن القارئ فهل نحن إزاء حقيقة أم أحلام وخیالات ؟.

يتداخل الواقع بالتخیل في حركة تناوب مفزعة لكان "مصطفى الشامي" كائن مفارق يحظى بحرية الاختيار بين أن يكون إنسانا أو شبحا بين أن يموت أو يستعيد الحياة، إنه الميت المتلّع بكفنه الأبيض ولكنه كذلك الحي الذي يكلم زوجته ويقول لها "حظي طيب لأن المقبرة ليست بعيدة عن البيت ولم أصادف في أثناء سيرتي أي دورية

¹ السجن (الرعد)، ص 11

شرطة. لكم أشفق على الناس الذين يدفنون في مقابر بعيدة عن بيوتهم فيضطرون إلى النوم في قبورهم¹.

يكاد التعجب والإدهاش يذهب بعقل المتلقي فطاحونة السرد لا تتوقف عن دورانها وتقلبها بين المشاكل والمفارق إذ تعبت بالإطمئنان وتدفع الحيرة إلى منتهاها، إن الخيال أصبح أشد إيلاما من الواقع نفسه، ومسار السرد صار متعرجا لا يستقر على حال. "السجن" قصة لحظة (Nouvelle instant) تفتح السرد على عالم عجيب ملتبس بالإلتباس كله يتأسس من خلاله الوعي بالقهر وإنعدام الحرية، ووعي أساسه رغبة عارمة في الإنطلاق والإنعتاق يواجهها عالم من قبور، شرطة يرتدون ثيابا بيضا ويتقنون القمع إنقانا "حتى نكاد نسلّم بأن في ذهن البشري منطقة ما يلتقي فيها المعقول باللامعقول والحلم بالواقع"².

لقد عززت هذه التجربة ووعي "مصطفى الشامي" و"لميا" بالقمع واتحد العالمان فلا فصل ولا حدود، إتحد عالم الواقع والحلم وتعاضدا في تأسيس حالة الحرمان والكبت" وفي تلك اللحظة كانت الأرض الجرداء والأرض الخضراء لهما سماء واحدة مصنوعة من قضبان فولاذية³ فهذا الواقع البشع واقع القهر والمعاناة قد سطا على لحظة الحلم وقوض بنيانها فتأسست الأقصوصة برمتها على إقتناص بارع لهذه اللحظة التي تتماس فيها الحدود بل تتداخل وتتصارع، ألم يؤكد "فرويد" أن العملية الإبداعية لا تعدو أن تكون حلم يقظة إنتقل من

¹ السجن (العدد)، ص 13

² عادل فرحات: الرؤية والفن القصصي في قصص زكريا تامر، ص 55

³ السجن (العدد)، ص 14

المستوى الفردي الفج إلى مستوى إبداعى متطور"¹، غير أن مزية "زكريا تامر" تكمن في حسه الفنى المرهف الذى إستطاع أن يحقق العبور بين مناهات متعارضة متنافرة لينتصر لواقعية القصة القصيرة التى تعد في عرف منظريها ومبدعيها جنسا لا يفارق الواقعية مهما طرّح في أفاق الخيال.

إننا إزاء شخصيات تحتمي بخيالاتها هروبا من مرارة الواقع/السجن فتكتشف حلما /موتا يردّها من جديد إلى دائرة ألمها ومعاناتها، لقد ذهب المؤلف في أغوار اللحظة بعيدا وشكلها تشكيلا يقوم على مبدأ صراع الأضداد واكتملت نزوة الألم ليلقى "مصطفى الشامى" مصيره بوعى حادّ وينصق باب الققص ويستحيل الكون سجنا لا حدود له، وهذه مفارقة أخرى من مفارقات القصة القصيرة التى لا تنتهى. تتهاوى الحدود بين الشعور واللاشعور، بين الأنا والآخر الكامن فيه بأعتبار اللاشعور هو لغة الآخر² حسب "جاك لاكان" (Jacques Lacan) (1901-1981). إن هذا الآخر الذى يلوذ به الأنا قد صار أشدّ إيلاما وقسوة وتعذيبا في القصة القصيرة التى تسحب من الحلم والتخيّل لبوسه لتكسبه بعدا جديدا، فلم يعد الحلم طريقا ملكيا يؤدي إلى "الإنجاز المقنّع لرغبة منسيّة- أو على الأقل محاولة إنجاز- تضاف إلى تحقيق أمنية حالية عند توظيف عناصر وأحداث

¹ فرج أحمد فرج: التحليل النفسي والقصة القصيرة، فصول مج 2، ع4، يوليو- أغسطس،

سبتمبر 1982، ص 170

² نفسه، ص 170

اليوم السابق"¹، بل غدا طريقاً فنياً يكشف عن شكل مطموس من أشكال المعاناة والقهر.

إن البعد النفسي في تشكيل شخصيات "زكريا تامر" بعد محوري لا غنى عنه، دون إدراكه لا يستوي لنا الفهم الدقيق لأسس عالمه القصصي الذي أثري بهذا التفاعل الخلاق بين عالمي المعرفة والرغبة إذ أضحي الكشف عن الرغبات المكبوتة والحاجات النفسية الملمحة توسيعاً لمعرفتنا بالشخصية وإدراكاً لها في تعدها، وكوة يفتحها المبدع حتى يتعمق وعينا بالواقع في أكثر صوره ترتباً وتعقيداً. لقد أنتج هذا المسلك الفني الفريد عند النقاد الذين درسوا قصص "زكريا تامر" موقفين متباينين كل التباين:

1- الموقف الأول

الموقف الأول يمثل به درجة أولى الناقدان "تبيل سليمان" و"بوعلي ياسين" الذين عدّا هذا التشكيل القصصي المخصوص موقفاً عديمياً بل فوضوياً يلقي بالمتلقي في جو كابوسي لا نهاية له ينطوي على حقد ورغبة مسعورة في الانتقام إذ "تضعنا مجموعة" "الرعد" في عالم خاص أشبه بعالم الأشباح والكوابيس وهو عالم المشفق غير الراضي عن واقعه، المدفوع إلى صراع إنفعالي غير واع مع المجتمع والنظام (...). يمكننا أن نقول مسبقاً بأن "زكريا تامر" ينأى عن الواقعية أبداً

¹ جان بلامان نويل: التحليل النفسي والأدب، تهريب الدكتور عبد الوهاب ترو، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1999، صص 29 - 30

نأي، هو يقترب من الفوضوية"¹، وغير بعيد عن هذا الموقف يقف "عبد الرزاق عيد" في كتابه "العالم القصصي" لذكرى تامر" فبعد ثنائه في أكثر من موضع على تميز الكاتب في تشكيل سرده القصصي بفرادة قائمة "على دمج العقلاني باللاعقلاني والشعور باللاشعور، اليقظة بالحلم، المعاش بالمتخيل"² يعرض عن كشف وجوه الخلق الفني في إمتزاج العوالم وتفاعلها ليردّ كل ذلك إلى التشتيت والتوهم واليأس والحمى قائلا "تغدو العلاقة بين الواقع والممكن علاقة إنشراخية حيث نحن تجاه أمّا [كذا] واقع بغيض أو ممكن مستحيل، وما بين البغيض والمستحيل تعيش الشخصية (التامرية) في جحيم (كافكاوي) باحثة عن الخلاص في أضرحة ماضٍ منقرض أو ممكن وهمي يقبع في فوضى الحمى الهذيانية لشخصية رغائية تريد أن ينتمي العالم لها، عبر انفصالها الكلي عنه، وعندما يأبى العالم أن يكون تافها إلى هذا الحدّ تكيله بشتائمها المقدّعة"³، ثم ينتهي الناقد بعد ذلك إلى إستنتاج مفاده أن تفسير المعقول باللامعقول لا يمكن أن يؤدي إلا إلى اللامعقول، وحسبك أن تقف على هذين الشاهدين لتتبين التردد الواضح بين الفكرة ونقيضها، الذي يسم قراءة "عبد الرزاق عيد"، إذ يقول في الموضع الأول "وهكذا فإن الكاتب يفكك البنى القديمة ولكن آية إعادة صياغة لها هي محاولة مستحيلة لأنها تسعى إمّا إلى إعادة الصياغة وفق أنموذج الماضي القيم، أو عبر الأحلام والأوهام الهذيانية وبالتالي

¹ نيل سليمان- بو علي ياسين: الأدب والإيديولوجيا في سوريا 1967-1973، دار ابن خلدون للطباعة والنشر والعوزيع، بيروت، لبنان، ط1، تشرين الثاني 1974، ص 212-213.

² عبد الرزاق عيد: العالم القصصي لذكرى تامر، ص7

³ نفسه، ص158-159

فهي تغدو صياغة ذاتية يستحكم فيها تفكير رغائبي ساذج يجهل أبسط قواعد التاريخ"¹، غير أنه يستدرك بعد ذلك ليقول "إنه يفكك الواقع ويدمر بناءه، لكنه يعيد صياغته عبر اليوتوبيا المستحيلة، عبر ميتافيزيكية الذي يلغي الفواصل بين المعقول واللامعقول، الحقيقي وغير الحقيقي، وهو بكل ذلك شاهد حقيقي وأصيل على مرحلة ليست أقل معقولة من لا معقول زكريا"².

إن معالجة هذه الآراء مهمة لأنها ستقودنا أولا إلى تبين مستنداتها ودواعيها وثانيا لأنها تتناقض تماما مع المستوى الثاني من الآراء التي سنعرضها لاحقا وثالثا لأنها تتعلق بمقوم إبداعي يكاد يشكل الرؤية الفنية لـ"زكريا تامر" التي تركز على ترميز الواقع عبر تكثيف الإيحاء والدلالة، وبناء الصور الإستعارية التي لا تحاكي المرجع بل تؤسسه إنطلاقا من روح المفارقة الحادة التي تسعى إلى كشف التناقضات وتعريضها في أخض مظاهر تعقدها، ومن هنا تكتسب القراءة أهميتها حين تنتظر في التفاصيل الدقيقة وتربط بينها لتنتشي إئتلافا جديدا. من المهم التأكيد أننا إزاء كاتب قصة قصيرة حدائي يسعى إلى الابتكار والخلق لا إلى التقليد والثبات، وهو موقف يقره "عبد الرزاق عيد" قائلا: إنه من خلال دراستنا لأعمال الكاتب، نستطيع مطمئنين أن نخلص إلى أن زكريا تامر له طريقته المتميزة في تقديم عالمه القصصي، حتى أننا يمكننا أن نذهب إلى أن زكريا هو الكاتب الوحيد الذي ترك تأثيرا واضحا على الجيل اللاحق له"³.

¹ عبد الرزاق عيد: العالم القصصي لزكريا تامر، ص158

² نفسه، ص159

³ عبد الرزاق عيد: العالم القصصي لزكريا تامر، ص160

يمكن أن نضيف أمرا آخر يَنفَق فيه النقد الثلاثة (نبيل سليمان وبوعلّي ياسين وعبد الرزاق عيد) يتملّ في أن قصص " زكريا تامر" تُرغم قارئها على التسلّح بمقومات التحليل النفسي*، لكن ويا للمفارقة! لا نلغي صدق لهذا القول في العملين المذكورين، فإذا كان "عبد الرزاق عيد" قد درس "زكريا تامر" من خلال النظر في نصوصه القصصية فإن "نبيل سليمان" و "بوعلّي ياسين" لم يقدّما إلا انطباعات سريعة و ما قولهما إن " زكريا تامر" ينأى عن الواقعية أيّما نأى إلا أمر يدعو إلى الدهشة والاستغراب. أما "عبد الرزاق عيد" فإن آراءه لا تثبت على حال واحد ولا تستقرّ عند إستنتاج نهائي، وقد أبرزنا مواضع تتناقضه العديدة، إنه لم يحاول الوقوف عند الأحلام وطريقة تركيبها السردية وأبعادها في بناء تصوّر الفني للشخصية المقموعة التي تسال الواقع إلى أحلامها ووسمها بسمّة التمزق والاضطراب، وهنا مكن الإبداع عند "زكريا تامر" الذي إستطاع أن يصوّر لحظة التمزّق بين عوالم شتى تصويرا دقيقا ينفذ إلى الألم في أكثر لحظات الحياة حميمة، ألم يقل "فرويد" نفسه "الشعراء والرّوائيون هم حلفاء لنا موثوق بهم وشهادتهم يجب أن تقدّر كثيرا...إنهم معلّمونا في معرفة النفس البشرية، نحن الرجال العاميون لأنهم ينهلون من مصادر لم نجعلها بعد في متناول العلم"¹.

ليس تصوير الأحلام في القصة القصيرة من قبيل الوهم ونقل النزوع الرّغائبي الساذج بل هو إكتشاف للباطن واللاوعي هذا الجوهر

* أنظر عبد الرزاق عيد (ص 30) / نبيل سليمان- بوعلّي ياسين (ص 229)

¹ بلامان نويل: التحليل النفسي والأدب، ص 13، نقلا عن فرويد... الهذيان والأحلام في "لاغرا ديفا" ليجنس.

الذي لا تتركه العيون، إن هذا الأمر نفسه من شأنه أن "يعيد طرح مسألة المعرفة التي نملكها حول النفسية الإنسانية تلك المعرفة التي نعيشها في كل لحظة"¹.

نصل من هذا العرض الوجيز للقسم الأول من آراء النقاد حول الشخصية في قصص "زكريا تامر" إلى إستنتاج مهم مفاده أن قراءة الشخصية لا بد أن تراعي تشكيلها المخصوص وإعتماد المؤلف في ذلك على تجاوز البعد الظاهر إلى البعد العميق لتأسيس صورة متكاملة لواقع أصاب الشخصية بحيرة عميقة، واقع قوامه الشك في وجودها وأنساقه في زمن تهاوت فيه كل المحددات والأنساق ومن هنا تغدو القراءة الخلاقة لهذه الشخصية واقعة صلب تداخل الأبعاد والعوالم إذ "يؤازر التحليل النفسي القراءة المنتجة لحقيقة الخطاب الأدبي ويزود قطاع الجماليات ببعد جديد ويطلق صوتاً مختلفاً حيث أن الأدب لا يحدثنا فقط عن الآخرين ولكن عن الآخر فينا"².

2- الموقف الثاني

يتمثل الموقف الثاني في مجموعة آراء أوردتها النقاد في أثناء حديثهم عن قصص "زكريا تامر" فهي لا تتضمن تحليلاً مفصلاً لشخصيات هذا القاص إنما تتوفر على وعي بقيمة البعد النفسي في تشكيل الشخصية وقراءتها أيضاً دون أن يرتقي ذلك إلى مستوى النظر المدقق الفاحص، إذ يؤكد "محسن يوسف" أن مدار تميّز "زكريا تامر" يكمن في عدّة عوامل غير أن المزية الأساسية للتأمرية هي محورها كل شيء في القصة حول شخصية مركزية تقوم كافة العناصر بالكشف عن

¹ بلامان نويل: التحليل النفسي والأدب، ص16

² نفسه، ص24

أعماقها الداخلية الممزقة"¹، ويكشف هذا الرأي عن قيمة نفاذ "زكريا تامر" إلى أعماق النفس لكشف معاناتها. يضيف صاحب هذا الرأي مستندا إلى "الناقد رياض عصمت" أن قصص تامر تكشف عن "البراعة في استخدام الرمز ومعطيات علم النفس"²، وغير بعيد عن هذا الموقف يؤكد "عادل فريحات" أننا "في قصص تامر إزاء عالم واسع من التخيل ومن (أسطورة) الواقع ومن التهويمات والأحلام واللامعقول وإزاء قيم حاشدة حضرت على نحو عيني في هذه المجموعة (النمور في اليوم العاشر) وإزاء رؤية نفاذة لكثير من ثغرات المجتمع"³.

تتفق هذه الآراء جميعها على قيمة هذا البناء القصصي في جمع المتناقضات وتأسيس التداخل الفني بين الحلم والحقيقة، بين المعقول واللامعقول للإحاطة بعالم الشخصية المترامي الأطراف، إنه عالم من الأحلام والرغبات والخيالات التي يساهم كشفها في الإحاطة بمختلف جوانب الشخصية وتعميق وعيها بأبعاد الزمان، حين تستحضر ماضيها في اللحظة الراهنة وتعيد ترتيب علاقتها به، إن هذا الحنين الأبدي للماضي، ماضي البراءة والطفولة يكشف في المقابل فظاعة الجوع والفقر والقمع الذي نعيشه في الحاضر، والإنسان ليس إلا نتاج هذه الصيرورة الزمنية التي لا تتوقف عن التفاعل لذلك يعد النبش في الخفايا جوهر العملية الفنية في القصة القصيرة إنها تؤسس إبداعها في الهامش، في ذلك الركن المظلم الذي يغفله الكثيرون، إنها تذكر للمنسي ودمج للواقع في الخارق والشعور في اللاشعور، "على أن مكن الطرافة ليس

¹ محسن يوسف: زكريا تامر، أسواق إلى وطن جديد، الموقف الأدبي، ص 9

² نفسه، ص 68-69

³ عادل فريحات: الرؤية والفن القصصي في قصص زكريا تامر، مجلة الموقف الأدبي، ص 59

وجود هذين العالمين: المشاكل والمفارق كلا على حدة وإنما هو وجودهما في علاقة حوار لصيق وتفاعل حميم، ولعل الشعرية العميقة تتأتى من نصف الحوار الفاصلة بين العالمين وإنشاء معابر سرية بينهما لا تفتأ تدهش القارئ لأنها تأخذ على غرة فتخرجه من التمثيل الواقعي إلى البناء العجيب¹.

الشخصية عند "زكريا تامر" لا تثبت على هيئة واحدة ولا تنطوي على بعد واحد فهي متقلبة أبداً بين التعيين المرجعي والتشكيل المفارق، تعيش واقعها في نفس اللحظة التي تغرق فيها في أحلامها وتطراً عليها تحولات عجيبة تنقلها من وضع إلى آخر نقلاً سريعاً "وتجعد وجه أكرم الإسماعيل حين أصبح في الغرفة وتقوس ظهره وبدأ شبابه قد ولى على حين غرة"²، وهذه التحولات تفصل بين مرحلة الدخول إلى الفندق والإلتحاق بالغرفة، ووقوع تلك الأحداث الغريبة أحداث الإغتصاب والقتل الفظيع، وهي تبدلات تمهد لولوج عالم المفارق بكل تفاصيله المرعبة.

أما في أقصوصة "الإستغاثة" (دمشق الحرائق) فإن تمثال النحاس يتحول رجلاً يمشي ويتكلم ويغضب ويصرخ بل إنه يتعين بأسمه "يوسف العظمة" ودلالته المرجعية على النضال ضدّ الجيش الفرنسي، فمثلما يتأسس التحول من المشاكل إلى المفارق فإنه يُبنى كذلك بناء عكسياً من المفارق إلى المشاكل، مما يمنح القصة عند "زكريا تامر" إمكانات تحويل متنوعة تعبث من خلالها بقواعد المنطق المألوف وتمارس صبواتها وتحتضن الخارق فتدجّنه وتطوّعه وتروّضه

¹ محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، دراسة في السردية الروائية، ص 137-138

² الفئلك (النمرور في السوم العاشر)، ص 49

ليسكن في رحابها ويكتسب معاني جديدة شديدة الالتصاق بما يعيشه الإنسان في واقعه اليومي من تجاهل وتزييف للحقائق.

تزيح غربة "يوسف العظمة" في زماننا الستار عن ذلك الصوت المنفرد الذي يشدو خارج السرب الصامت، إنه أشبه بـ"السيف الذي يُكتفى بتعليقه على جدران الغرف كتحفة أثرية ولا أحد يستخدمه كسلاح سوى ضعاف العقول"¹. إن شخصيات "تامر" مشبعة بطاقة رمزية تجعل بناءها خاضعا لثنائية الظاهر والباطن، الخيال والمرجع، فأكتسابها ملامحها النهائية لا يتحقق إلا بتعاقد تأويلي يتأسس في ظل حركة تجانب فاعلة بين علامات النص الموحية ومقاصد المؤلف وقدرة القارئ على تركيب الدلالة والربط بين مختلف الإشارات، فالقصة عند هذا القاص السوري متمنعة عصية لا تفتأ تفاجئ متلقيها بتحولاتها الصادمة من أفق إلى أفق تستتر بحجب من الإغراب والإدهاش، تمنع في فتنها وعبتها الطفولي دون إنقطاع إلا أنه عبث محكوم برؤية فنية ترى العالم في توتره، ويتابع مبدعها "عقد العلاقات المثيرة بين عناصر هذا العالم معتمدا على خيال خصب وممارسة طويلة في فن القصة"².

- استعراض التاريخ

لقد استطاع "تامر" إضافة إلى هذا أن يبتدع صنوفا من المفارقات متنوعة حين جعل منها قوة تأويلية تستهدف العمل الفني مثلما تستهدف العالم كاشفة موقف المبدع، فالمفارقة "أداة للتحريض الذهني إلا أن الأديب يطالب جمهوره بإدراك المفارقات والتناقضات ويفرض

¹ الاستعانة (دمشق الحرائق)، ص 144

² محمود إبراهيم الاطرش: اتجاهات القصة في سورية بعد الحرب العالمية الثانية، ص 297

عليه التأمل والمراجعة"¹، إذ يعتمد المؤلف إلى الزجّ بشخصيات تاريخية صلب قصصه باعثاً فيها وميض الحياة، فكأنه أراد أن يقول إن حوار الحاضر مع الماضي يظل دائماً ممكناً، فالماضي ليس أكفاناً ورسوماً بالية إنما هو قوة ندرك بها الواقع ويتعمق فهمنا له من خلالها.

أصبح حضور شخصيات "طارق بن زياد" و"الشنفرى" و"عمر الخيام" و"الحسن بن الهيثم" ... ظاهرة ملازمة لكل المجموعات القصصية لـ"زكريا تامر" الذي أدخل الإسقاط التاريخي وطور طريقة استخدامه، وشئى الواقع الإنساني بالرمز وحفلت لوحاته بالألوان، غير من صورة هذا الواقع لتصبح أكثر تعبيراً من الواقع"²، فشخصية "طارق بن زياد" في أقصوصة "الذي أحرق السفن" مرآة يفضح من خلالها الراوي لا عقلانية السلطة القمعية وقدرتها على تشويه التاريخ وتحويل الأعمال البطولية إلى سلوك خارج عن القانون يقتضي معاقبة فاعله وإتهامه بالخيانة، تسمح هذه السلطة لنفسها أن تصبح ممثلة للضمير الجمعي الذي يعرف كيف يقتص من الخونة، بل إن اللاعقلانية تبلغ ذروتها حين يتم شق الميت، وهذا الحدث مكتنز رمزية، فـ"طارق بن زياد" الميت المشنوق أضحى رمزا دالا على إمتداد القمع السلطوي إلى الماضي وسعيه إلى طمس الحقائق بل قلبها رأساً على عقب حتى يصبح التاريخ برمته مدعاة للشك، فمثلاً أفقدت هذه القوى الإنسان ثقته بحاضره فإنها تزعزع علاقته بالماضي من خلال تشويهه ومسحه حتى يعم الإحباط الجميع وتصبح الحقيقة في جانب واحد يوجّه المصائر

¹ سامية محرز: المفارقة عند جيمز جويس وإميل حببي، مجلة البلاغة المقارنة "الف"، العدد 4،

القاهرة، مصر، ربيع 1984، ص 36

² محسن يوسف: أشواق إلى وطن جديد، مجلة الموقف الأدبي، ص 60

كيفما يشاء ويتحكم في كل شيء بقبضة من حديد، فحتى الموت لم يعد ممكنا إلا بقرار من مدير الشرطة، إذ تكشف لنا لوحة "الإعدام هذه البشاعة المتأصلة وهذا القمع المتجذرحين يقول الزاوي: "هربت النجوم، فما هم قد أتوا، وفتحوا باب الزنزانة ودفقوا إلى داخلها جرادا جائعا، ولم يدهشوا عندما ألفوا طارق بن زياد جثة هامة إنما سارعوا ينقلونه إلى ساحة المدينة، وهناك تلووا الحكم بإعدامه شقيا، ثم سأله عن رغباته الأخيرة، فلم يفه بكلمة فأعتبروا صمته دليلا على عدم وجود ما يرغب فيه، وبعدئذ تكلى مشنوقا"¹.

يعني "زكريا تامر" في الإغراب والإدهاش حين يخترق المنطق العقلاني، فالميت من شخصياته بإمكانه أن يتكلم وأن يضحك إذ لا حدود تفصل بين الموت والحياة بين عالم البيوت وعالم القبور، مما يجعلنا أمام قصص قصيرة تهدم كل منطق لتؤسس منطقها الخاص لكنها لا تتوه في آفاق عوالم سحرية أو خرافية بل تحافظ دوما على صلاتها بالمرجع فتصوره تصويرا مخصوصا وتترع مظاهره "غير أن ما يوحدنا جميعا هو إنسانيتها الأصلية وألم المواطن الصادق... والإيمان المتين بحق كل إنسان في السعادة"².

لقد بنيت الكثير من الأقصوصات على هذا الإحياء للماضي وإقامة جدل بينه وبين الحاضر، ويمكن أن ننكر منها مثلا أقصوصة "المتهم" (الرعد) التي تستدعي شخصية "عمر الخيام" من قبره حتى يمثل أمام المحكمة ويدينه الجميع، وأقصوصة "ما حدث في المدينة

¹ الذي أحرق السفن (4- الإعدام): الرعد، ص ص 26-27

² محسن يوسف: زكريا تامر: أشواق إلى وطن جديد، مجلة الموقف الأدبي، ص 64، نقلا عن المترجم الروسي لقصص زكريا تامر

التي كانت نائمة" (النمرور في اليوم العاشر) التي تستحضر شخصية "الحسن بن الهيثم" وأقصوصة "الإعدام" (دمشق الحرائق) إذ تدور الأحداث برمتها حول "عمر المختار" وهو يتحدى من المشنقة. هذا الحضور المكثف يمثل إدانة لسلب الحريات من الأموات والأحياء، وتجاوز كل حدود التنكيل لتغريب الإنسان عن كل هوية وإنماء إمعانا في التطويع وإتقاناً لفنون ترويض الأحياء والأموات معاً، إنه قتل بارع البشاعة لكل قيم الغذاء والتضحية والحرية والخلق، إن ما تمارسه السلطة شبيه بعملية قطع سرة المولود لفصله عن أمه، فهي تقطع كل ما يشد الإنسان إلى ماضيه وتاريخه لتجلب عنه كل قدرة على الفعل وتحرف به إلى واقع التهميش والضباع والإستلاب الذي لا نهاية له.

- هيمنة القمع

إن هوس السلطة بجميع أشكالها يهيمن على أقصوصات "زكريا تامر" إذ تشع منها مظاهر القهر المتنوعة وتعرض الشخصيات إلى عمليات القمع المختلفة من تجويع وتطويع وتفقير وسجن ومفاحشة وقتل وتعذيب ومغالطة... مما دعا "فاروق عبد القادر" إلى القول "إننا لا نعرف كاتباً عربياً اتخذ من القهر البوليسي والسلطوي موضوعاً لأعماله قدر ما فعل "زكريا تامر" فالشرطة والمحققون والقضاة الذين يحكمون بالإعدام والجلادون عناصر أساسية في نصف قصص هذه المجموعة^{*} على الأقل"¹، هذا صحيح ولكن نموذج السلطة عند هذا القاص شديد

^{*} هذه المجموعة يقصد بها "الرعد"

¹ فاروق عبد القادر: قراءة في قصص زكريا تامر، مجلة الهلال ع7، السنة التاسعة والسبعون، دار الهلال، أول يولية 1971، ص63

التنوع فهو لا يقف عند هذا الشكل الظاهر الذي لا يحتاج إلى استدلال بل يتجاوز ذلك إلى أشكال أخرى يلعب فيها المجتمع بعاداته وتقاليده وخلفياته الدينية دورا كبيرا، وتنهض فيها وسائل الإعلام ونماذج التربية بوظيفة ريادية، حتى يتحول القمع ومظاهره المختلفة إلى عبء ثقيل تنوء بحمله الشخصيات التامرية وتتحمل تبعاته، لذلك فإن الوقوف عند دراسة بعض النماذج المتأثرة شديد التأثير بهذا الوضع المنخرم كفيل بأن يقودنا إلى تبين ملامح الشخصية وعلاقتها المازومة بمجتمعها الذي يُورثها جهله وعفنه وتخلفه.

- الطفل: إخصاء الحكم

من المعروف أن "زكريا تامر" قد كتب قصصا للأطفال وعلاقته بهم من هذه الجهة وثيقة غير أن هذا لم يمنعه من أن يجعل الطفل شخصية حاضرة في مختلف أقصوصاته حضورا لافتا يكشف عن إنخراطها في الصراع اليومي ومشاركتها الفاعلة في تبيان حالات الضياع والتدنيس والمغالطة التي تشوه البراءة والعفوية وتكرس الخوف الملازم للأبناء عند أبنائهم. تكشف لوحة "الأبناء" الواردة ضمن أقصوصة "الأعداء" (النمر في اليوم العاشر) الدور السلبي الذي تلعبه الأم في تربية ابنها على الجبن والولاء الأعمى إذ تقوم بتصدير رعبها إليه مما يجعل الاستسلام والخضوع يشكلان شخصية الابن فيستقر القمع ويتواصل جيلا بعد جيل حتى يُختزل وجود الإنسان في هذا الوضع القري لكان الأم تمارس إخصاء مبكرا لأحلام ابنها فتجرده من كل قدرة على الفعل إذ تقول له "العينان خلقتا لتنتظرا بأحترام وحب إلى صور زعماء البلاد (...). الأذننان تسمعان الأوامر الرسمية والخطب

السياسية(...) اللسان لا فائدة له سوى المساعدة على إبتلاع الطعام بعد أن تمضغه الأضراس والأسنان"¹.

يساهم في هذا التهميش المعلم والأب والأم والمحقق والملك والأعداء والمجتمع، فمثلما يدين "زكريا نامر" السلطة فإنه يدين كذلك الأفراد الذين يكرسون قيمها ويخافون أن تتحل قيودهم فيشدونها إلى أيديهم شدا ومن هنا يصبح "قتل الأب" سبيلا إلى الخلاص من أعباء الماضي الذي يتواصل بإرثه الثقيل في الحاضر فيلقي عليه ظلال الثبات والسكون ويسمه بسمه الخنوع، وهذا ما تكشف عنه أقصوصة "ما حدث في المدينة التي كانت نائمة" (النمور في اليوم العاشر) في اللوحة الرابعة "لا"، إذ يبرر الأبناء عزمهم قتل الأب ووضعه في تابوت.

"قال الابن الأول: "أنت علمتنا كيف نحني رؤوسنا..

قال الابن الثاني: "وعلمتنا تقبيل اليد التي تصفعنا (...)

قال الابن الخامس: "لقد علمتنا النوم أيام العاصفة"

قال الابن السادس: "لا ماض لنا ولا حاضر ولا مستقبل..."²

هذا القتل المبكر للأحلام صورة إستعارية تجعل الطفل في مواجهة عالم وحشي يسجن الطيور والغزلان ويغرق في وحل الهزيمة والانحطاط والقتل اللامبرر الذي ينتهي بسحق البراءة واختفائها إلى الأبد³. في أقصوصة "الشجرة الخضراء" (دمشق الحرائق) يتكرر مشهد الإنسحاق نفسه فقد كان "طلال" و"رندا" غارقين في لهوهما الطفولي وأحلامهما اليقظة في رحاب عالم جميل بسمائه وشمسه

¹ الأعداء (13- الأبناء)، النمور في اليوم العاشر، ص 11

² ما حدث في المدينة التي كانت نائمة (4-لا)، النمور في اليوم العاشر، ص 66

³ أنظر نهاية أقصوصة "رندا" (النمور في اليوم العاشر)، ص 116

وغيومه غير أن لحظة الاستمئاع تُقطع فجأة بمشهد رجال مسلحين يوتقون الرجل إلى الشجرة الخضراء ويمارسون عليهما قتلًا بشعا "فأخترق الرصاص الرجل والشجرة وسقطا معا إلى الأرض، فبكت رندا بينما كان الرجال يسرون مبتعدين بخطى رتيبة، ثم إنفجعت نحو طلال، والصقت رأسها ب صدره، فلف نراعيه حولها، وضّمها إليه، فباتا مخلوقا واحدا يرتجف راغبا في الفرار، ثم ما لبثا أن تحولوا صخرة"¹.

إن الموت الرمزي للشجرة وتحجر الطفلين دليل على تهاولي أنساق العالم وإنخراطه في قتل هستيري لا يستند إلى مبررات، عالم ودّع فيه الإنسان قيم العفوية والحرية والأحلام الجميلة إلى الأبد. إننا لو إسترسلنا في عرض ما تعرضت له الطفولة من مسخ وحرمان وقمع لوجدنا لذلك أمثلة كثيرة في قصص "تامر"، لقد صار الطفل طعاما شهيا على مائدة الجرذان الجائعة في أقصوصة "الهزيمة" (الرعد)*، بل إن صورة هذا الواقع الذي يمارس فجوره المعلن قد إنعكست على الأطفال الذين تخلوا عن براءتهم وتحولوا إلى كائنات شريرة جائعة وإستباحوا جسد معلمتهم "سلمى" ومزّقوا ثيابها و"بدأت الأسنان الصغيرة تقرض لحمها وتصلطدم بالعظم الصلب"².

تعكس شخصية الطفل بشاعة السلطة التي طال فجورها كل شيء، والسلطة التي نعني هي القيم التي تبدلت تبدلا تاما وجرت العالم نحو هاوية البشاعة السحيقة وجعلته يغرق في واقع مسخ لا ثبات له، تنتهك فيه الطفولة والأحلام والبراءة، ويعاني فيه الطفل أفزع أنواع الإستغلال ويتعرض إلى ما يشبه عملية الإخصاء التي تجعل إمكانية

¹ الشجرة الخضراء (دمشق الحرائق)، ص 50

² موت الياهمين (دمشق الحرائق)، ص 65

الحلم عنده معدومة، وتحول المستقبل إلى مآل مرسوم سلفا تحدده
سيرورة القمع والقتل والتشويه الذي تحالفت فيه كل القوى العدمية
الدمرة الغارقة في جهلها ونكوصها وتفسيراتها الغيبية اللامعقولة.

- المرأة: الأنوثة السمّية

قلما توقف الدارسون لقصص "تامر" عند هذه الشخصية التي
لها حضورها المتميز، فقد تعرض المؤلف في مواضع كثيرة إلى
معاناتها وبين مظاهر التهميش التي تمارس حيالها وأبرز النظرة الدونية
التي ينظر بها الرجل إليها، ومن ورائه المجتمع برمته. في لوحة
"الرجال" الواردة ضمن "الأعداء" (النمر في اليوم العاشر) يقول
الراوي على لسان أحدهم "الحمد لله الذي لم يخلقنا نساء نقعد في البيوت
فتحرقنا قنابل الأعداء وكأننا الجوارب العتيقة"¹، ويعرض عرضاً
ساخراً هذا الوضع القائم على المفاضلة المعشّية في أذهان رجال
المجتمع الشرقي ذي الخلفية الذكورية التي تمارس أبشع أنواع
الإغتصاب على المرأة بقطع النظر عن سنّها المتقدم "فحقق (أكرم
الإسماعيل) بنشوة إلى الرجال الذين كانوا عراة يتعاقبون على جسد
المرأة وكانت المرأة دمية هزّمة مستلقية على ظهرها مفتوحة الفخذين،
لها نهدان مترهلان يشبهان جوربين عتيقين، فضحك أكرم بمرح"².

المرأة في موضع آخر من الأقصوصة مطاردة ومقتولة لأنها
تجرات وغادرت بيت أهلها وهي في أقصوصة "الصقر" (الرعد) كذلك

¹ الأعداء (5-رجال)، النمر في اليوم العاشر، ص 7

² الفندق (النمر في اليوم العاشر)، ص 50

تنجح لسبب تافه جدا إذ يقول الراوي: "فطلبت إليها غسل جواربي فرفضت زاعمة أنها متعبة، فذبحتها من دون أن ترتجف يداي"¹.

يعتبر "زكريا تامر" المرأة كائنًا وقع تهميشه في المجتمع العربي، فحضورها يقتصر على إنفعالها ومعاناتها بسبب جنسها الأنثوي الذي يتجسد فيه من جهة ما تخضع له من قمع وما تمثله من خطر يهدد العادات والتقاليد من جهة أخرى، فقد قامت الدنيا ولم تقعد في "حارة السعدي" بسبب إمتناع "عائشة الصبية ابنة" عبد الله الحلبي " عن إرتداء الملاء السوداء، ويعبر "الشيخ محمد" عن موقف أهل الحارة من هذا الأمر قائلاً "المرأة مخلوق فاسد وإذا أفلت زمامها عاثت فسادا وخراباً"².

إن هذه النظرة الدونية تنزع عن المرأة إنسانيتها وتحوّلها إلى رمز من رموز الفتنة والشهوة غير المقننة، ويصبح بالتالي من المشروع مصادرة حريتها وتوريثها شعوراً بالعجز والهزيمة، تعبر عنه شخصية "نوال" في أقصوصة "الحفرة" أصدق تعبير " قال الرجل لنوال وهو يشير إلى العجوز: "هل تذهبين معه ثانية إلى بيته؟" فهزت نوال رأسها بالإيجاب وقالت بخجل "ماذا أفعل؟ أنا امرأة"³.

لقد توصل "زكريا تامر" بشخصيته المرأة ليبرز مظاهر تخلف المجتمع وإنشاده إلى تفكير دوغمائي بال ولكنه في مقابل ذلك لا يتورّع عن إدانة المرأة نفسها لأنها ظلت مستسلمة لهذا الوضع وكأنه وضع قدره محتوم لا سبيل إلى الفكّك منه.

¹ الصفر (الرعد)، ص 18

² نفسه، ص 18

³ الحفرة (دمشق الحرّائق)، ص 155

كانت المرأة إضافة إلى هذا شخصية مناسبة لخدمة رمزية القصة التامرية إذ حملها المؤلف مختلف معاني الإنتماء وتحول قتلها وإنتهاك عرضها عن معناه الظاهر ليماهي بين الأم والأرض التي تغطيها أشجار البرنقال (فلسطين) يفتحها الغرباء ويقتلون إبنها ويستبيحون جسامها¹. إلا أن "تامر" لا يقف عند هذا الوجه فيصور الأم متواطئة في فعل الخيانة تنتكر لإبنها المناضل الذي أقتيد إلى المشنقة فتتحول الأم من الدلالة على الأرض أو الوطن المغتصب إلى الدلالة على الوطن الذي يستجلب الغريب إلى أرضه ويمكّنه من نفسه في مشهد جنسي يقوض الدلالة الأولى ويدين التواطؤ البشع وإنهيار الثوابت²، فتتحول المرأة / الوطن إلى مسخ فقد كل معالمه وكل مميزاته، تُهمش رقة الأنوثة وحنان الأمومة والاعتزاز بالإنتماء وتجد الشخصية نفسها أمام صورة مشوهة لا ملامح ثابتة لها تتجمع فيها مظاهر القمع المتنوعة وتنتجى فيها قساوة الحقيقة في بناء درامي بارع.

- الملتحى: السلطة المقننة

تكشف صورة الملتحى في أقصوصات "زكريا تامر" عن ممارسة القمع المقنن برؤية ميتافيزيقية تربط مصائر الشخصيات بعالم غيبي لاعقلانية فيه، ويصور المؤلف هذه الشخصية (الملتحى) تصويرا ساخرا في عدة مواضع مبرزاً هيمنة عقليته التوهمية على الآخرين

¹ ما حدث في المدينة التي كانت نائمة (3 - شجرة الألقمار الحمراء)، النمر في اليوم العاشر،

² الإبتسام (النمر في اليوم العاشر)، ص 61

وأثرها السحري الذي لا يقاوم إذ "عقد رجال الحارة إجتماعا تحدثوا فيه عن أمور الدين والدنيا، فسارع رجل ذو لحية بيضاء يقول لهم بلهجة مؤنبة" لم يهزمنا الأعداء في الحرب إلا لأننا إبتعدنا عن ديننا الحنيف وإعلموا أن تلك الهزيمة عقاب وإنذار عقاب لما إرتكبتم من ذنوب، وإنذار بمستقبل حافل بالويلات والكوارث"¹. إن مثل هذه الأفكار تجد صدى لها في مجتمع جاهل تهيمن عليه روح التوهم بعد أن صدمته الهزيمة المدوية وأفقدته الثقة بقدرته على الفعل، ويمثل الملتحي ظاهرة إجتماعية تنم عن العجز وتخرج الواقع من تاريخيته لتلقي به في عالم مفارق يحدد المصائر ويتحكم في المآلات.

تعكس شخصية الملتحي بفهمها السطحي لجوهر الدين قدرية مقبنة، لأنها تحول الإنسان إلى مجرد مخلوق ضعيف لا حول له ولا قوة يقبع بائسا مستسلما، غير أن الملتحي يعطي مشروعية لكلامه حين يقننه بفهمه المخصوص الدغمائي الضيق، وهذه الصورة تجسدها أقصوصة "حقل البنفسج" (دمشق الحرائق) إذ تصل شخصية "محمد" الباحثة عن يساعدها في لفت إنتباه المرأة الغريبة التي عشقها "إلى مسجد كبير، وكان يجلس في داخله شيخ له لحية بيضاء، تحلق حوله عدد من الرجال. وكان الشيخ يتكلم عن الله والشيطان "الله هو خالق كل الأشياء وجميع المخلوقات لا تفعل شيئا إلا بأمره"².

تلتقي شخصية الملتحي في مواضع كثيرة مع منطق السلطة الذي يسعى إلى التخويف وبث دعر مريع من المجهول يكبل الإرادة ويند الأحلام فيعمد "زكريا تامر" إلى الزج بالجميع في بؤرة السخرية،

¹ الأعداء (22-الرشوة)، النمر في اليوم العاشر، ص 15-16

² حقل البنفسج (دمشق الحرائق)، ص 258

فالمعجوز العالم الذي كرس حياته للعلم تنتهي جهوده المضنية "ببيضة الديك" إذ أنه يعرض أفضل إختراع له وما هو إلا كرة زرقاء تنط هنا وهناك، أما الملتحي فإنه يستغل الموقف ليهب مدافعا عن الدين الذي أضحى في خطر وأشار بسبابته إلى الطابة صارخا "إيليس مختبئ في جوفها وهو الذي يحركها"¹، ويؤيده الجميع في هذه التصور الأحمق، مما يجعل القصة تتفتح على أفق سخرية سوداء تكشف قمامة الواقع والدغمائية البلهاء التي تحكم منطق.

- الشرطي: القمع الأعشى

تتميز شخصية الشرطي بحضورها اللافت في القص الثامري فقمعها يكاد يتحول إلى ظاهرة ملازمة لعدد كبير من الأقصوصات ولهذه الشخصية تشكيلات عديدة فهي سلطة تتمظهر في أشكال عدة وإذا أردنا أن ننظر إليها في مفهومها الواسع المتعدد وجدناها تتجلى في صورة الشرطي ورئيس المخفر والمحقق والحارس نظرا لتقارب الأدوار وإرتباط بعضها ببعض، ولعل النظر إليها من زاوية التعدد يرسم صورة أجلى لها لن نضيف جديدا إذا قلنا إن "زكريا تامر" لا يسعى في مختلف أقصوصاته إلى تمثيل الواقع تمثيلا محاكاتيا فوتوغرافيا بل إنه يضيف عليه ضربا من الأسطورة والتضخيم والمبالغة الفنية لأنه لا يكرر الواقع في صورته الحرفية بل يسمه بسمه الغرابة والإدهاش حتى يؤسس خطابه الأدبي تأسيسا إبداعيا يقوم على رؤية مخصوصة وإنشاء جديد يمثل رؤية المبدع" المتفردة للواقع، واقع

¹ الملك (الخطر)، المور في اليوم العاشر، ص 123

القهر والتخلف وإفتقاد الحاجات الأساسية"¹. لكان الشرطي أصبح عند هذا الكاتب كائنا مفارقا يتحكم في الناس والكائنات الطبيعية بل في حركة الكون ذاتها ويظهر هذا الأمر في أقصوصة "الأعداء" من خلال لوحتين هما 1-البداية و17- "أولو الأمر" إذ يقول الراوي في الأولى "نفخ الشرطي في صفارته، فبزغت توا شمس الصباح (...). وعندئذ أفلق الناس²، وفي الثانية يهدد الشرطي النهر بالنفي والسجن إذا لم يتعهد خطيا بعدم التدخل في الشؤون الوطنية مما يجعل النهر يرتجف ويطيع الأوامر خائفا ويبادر إلى "تنفيذ رغبة الشرطي معلنا الولاء والطاعة لأولي الأمر"³.

يذهب الناقد "عبد الرزاق عيد" في تحليل اللوحة الأولى مذهباً عجيباً غريباً فينطلق من فعل "نفخ" مبرزاً دلالاته الميثولوجية التي تذكر بشخصية إسرافيل الذي ينفخ في الصور ليعلن البعث ثم يقول بعدها مباشرة "وهكذا ينشأ المجاز هنا على الشكل التالي المشبه (الشرطي) والمشبّه به (الله) والجامع بينهما هو الإرادة المطلقة"⁴، إن هذا الاستنتاج الذي وصل إليه الناقد بسرعه يحتاج إلى تدقيق لاعتبارين اثنين:

1-اعتبار أول: بلاغي (أسلوبى)، فإذا كانت الإستعارة في أبسط تعريف لها لا تعدو أن تكون تشبيها حذف أحد طرفيه و قد يكتفى عنه بأحد لوازمه الدالة عليه، وإن طمست هذه الفرضية فلا بد من إدراك مقصد

¹ فاروق عبد القادر: قراءة في قصص زكريا تامر، مجلة الهلال، ع7، السنة التاسعة والسبعون،

دار الهلال، مصر، أول يولية 1971، ص66

² الأعداء (1- البداية)، النور في اليوم العاشر، ص 5

³ الأعداء (17- أولو الأمر) النور في اليوم العاشر، ص13

⁴ عبد الرزاق عيد: العالم القصصي لزكريا تامر، ص125

المتكلم الذي يُتوصّل إليه بالمسياق التداولي أو ما يسميه "سببويه" ما يجرى من الذكر وما يرى من الحال"، ويقول "عبد القاهر الجرجاني" فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه فتعيّره المشبه وتجريه عليه"¹، فاللفظ المنقول هنا "نفخ" ليس من شأن الله في شيء لأنه عمل "إسرا فيل".

2- الإعتبار الثاني: تأويل الناقد مستمد من فعل "نفخ" بل مستمد من فعل الإرادة المطلقة، وهذا ما يتناقض مع بداية التحليل، إضافة إلى أن إرادة الشرطي محكومة بزمان "شمس الصباح" وهو زمن مرجعي، ويمكن مرجعي كذلك (شوارع المدينة-الناس) بينما تتعلق الإرادة الإلهية بالأزل وتتعدى عالم المرجع إلى عالم المفارق وتتميز بالإطلاقية، أي لا تتحدد بحدود الزمان والمكان.

إن هذا التحليل قد أوصل "عبد الرزاق عيد" إلى إستنتاجات مفادها أن هذا البناء قاد "زكريا تامر" إلى "رؤية غريبة للواقع مفعمة بالعبث واللامعقول الميتافيزيكي، إنها الكتابة وقد أسطرت الواقع أو الواقع العبثي الذي أسطر الكتابة، وبعبارة أبسط، إن العلاقة اللامعقولة بين عناصر البناء الدالة تعبر عن علاقة عبثية في محاولات البناء ذاتها ونقضي إلى رؤية عبثية ميتافيزيكية..."².

¹ يربط سببويه في معاني الكلام بين المتكلم والمخاطب عن طريق مفهوم "الزججة" وهو الدفع إلى الاعتقاد وإيقاع الأمر في الكون الخارجي، الكتاب (ج1)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار مسنون للنشر والتوزيع (تونس) ومطبعة المدني (مصر)، 1990، ص ص 137 - 138

² عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط2، 1998

² عبد الرزاق عيد: العالم القصصي لزكريا تامر، ص 134

لا تستدعي القصة عند "زكريا تامر" في رأينا العوالم المفارقة الميثافيزيقية لتستقر فيها بل إن هذه العوالم ذاتها تظهر لنا حين نتأمل اللوحة الأولى، مدجّنة مروّضة لأنها في نهاية المطاف خاضعة كما قلنا إلى مرجعية محددة ولعلنا حين ننظر في صورة الشرطي صلب لوحة "أولو الأمر" التي ذكرناها سابقا وجدنا أن سلطته بقدر ما تبدو لأول وهلة مطلقة إلا أنها محدودة بسلطة أولي الأمر، مما يقوض الاستنتاج الذي يقرّ له بالألوهية، ثم إن القصة القصيرة لا تتخذ موقعا ثابتا بل إنها لا تتميز بصراحة النسب "وسيكون من الضروري في أية دراسة للقصة القصيرة أن نتقصى الطبيعة الهجينة للنوع، فهو يدين بأشياء في مراحل مختلفة من تطوره لكل أنواع الأدب الأخرى"¹. القصة القصيرة مرنة إلى درجة أنها لا تستقر على وضع واحد، فهذا الشرطي الذي يتميز بالقمع المطلق ويمارس سلطته كيفما عَن له نجده في مواضع أخرى مسحوقا تحت سنايك الحصان وقد تحول جثة هامدة²، إضافة إلى كونه يتحول في بعض الأقصوصات إلى مريض نفساني يعاني هوس القمع ويمارس تصرفات بشعة تكشف عن لوطيته وتجرّده من القيم الإنسانية وتحوله إلى كائن غريزي يعاني كبنا حادا، ففي أقصوصة "لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل" (النمر في اليوم العاشر) يُعتقل "سهيل بدور" وهو شاب عمره عشرون سنة، غير أنه يتحول في نظر رجال الشرطة إلى مصدر إغراء وشبقيّة مرضية فتُصعد المكبوتات تصعيدا فضّا غير مقنن تكشف عنه كلماتهم، "فقال الرجل لزملائه بدهشة: "أنظروا...أنظروا إليه إنه أجمل من البنات"، فمدّ رجل آخر يده ولمس

¹ خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص76

² الشرطي والحصان(الردع)، ص79

وجه سهيل، وقال بإعجاب "آخ ما أنعم جلده"، وقال رجل ثالث لحمه شديد الطراوة"¹. إن مظاهر المرض السلطوي التي يعاني منها الشرطي عديدة حتى إنه يبدع التهم ويصير تقوس الظهر عنده إساءة لسمعة البلد أما التناوب فهو جريمة يعاقب عليها القانون في حين لا يمثل ذبح الحبيبة عنده شيئا يُذكر².

هذه السخرية التي تجلت في أقصوصة "الصقر" (الرعد) تدلّ على رغبة المؤلف في إبراز شخصية الشرطي في أكثر حالاتها هوسا ولا منطقية لتسريح نفسيّتها المريضة، فالشرطي في نهاية الأمر أداة في يد رئيس المخفر والمحقق والقاضي يُمارس عليه القمع ويجبره على تنفيذ الأوامر فينفذها دون تردد، وهذا الوضع تكشف عنه أقصوصة "المتهم (الرعد)، حين يغادر الشرطي المقبرة بعد أن دعا "عمر الخيام" إلى المحاكمة فلم يستجب له "وقم تقريره إلى رؤسائه الذين تجهمت وجههم إستكارا ودهشة، وبادروا إلى إصدار أوامره فأتطلق حالا إلى المقبرة عدد من رجال الشرطة يحملون الرفوش والمعاول فنبشوا قبر عمر الخيام وأخرجوه من تحت التراب"³.

يكشف هذا الشرطي الذي لا يقيم وزنا لأي منطق ولا يتورع عن أي فعل، عن سلطة مهزومة إهتزت صورتها بعد النكسة فظلت تمعن في القمع وكان القمع يمثل بالنسبة إليها شكلا من أشكال التعويض والبحث عن التوازن المفقود، ولعل أقصوصة "التراب لنا وللطيور السماء" (دمشق الحرائق) تعد أصدق تصوير لحالة الهستيريا التي

¹ لا غيمة للأخجار ولا أجنحة فوق الجبل (النمور لي اليوم العاشر)، ص 78

² الصقر (الرعد)، ص 17 - 20

³ المتهم (الرعد)، ص 31

تعيّشها السلطة حين أصر الناس على تمكينهم من السلاح لمحاربة الأعداء فما كان منها إلا أن إلتجأت إلى الحل الفوضوي الذي يعكس لاعقلانيّتها فأعملت سيوف القتل في الناس واعتقلت بعضهم وشنتت شملهم¹.

تتجلى هذه الحالة المرضية كذلك في أقصوصة "الإعدام" (دمشق الحدائق) حين يعمد حارس "عمر المختار" إلى شنق الدمية، لكنه مع ذلك قد نسي التفكير في التهمة المناسبة لها فالمهم بالنسبة إليه القتل ولا شيء غيره "أنت يا بنت متهمة بـ... لقد نسيت التفكير بالتهمة. حسنا أنت متهمة بأرتكاب جريمة سأنبك بها فيما بعد"²، ولا يتورع الحارس عن تهديد "عمر المختار" بالشنق والحال أنه كان يتدلى "من أعواد المشنقة منكس الرأس، مغمض العينين، مطمئنا صامتا وقورا"³.

هذه الصور المتعددة تجعل شخصية الشرطي دالة على الدغمائية والتطبيق الأعمى للأوامر والقمع العشوائي الذي تحوّل إلى حالة مرضية تتجلى فيها لا عقلانية مطلقة. كل هذه الخصال صوّرتها قصة "تامر" تصويرا مخصوصا توصلت فيه المفارقة وتماسّ المعقول باللامعقول والخيال بالواقع، وكشفت عن إنطحان الإنسان في رحي سلطة جشعة إلى القتل والحرمان من الحرية، مما يدفعنا إلى القول مع "محمد القاضي" "إن كاتب القصة القصيرة فنان شديد الفردية ولهذا فإنه

¹ التراب لنا وللطيور السماء (دمشق الحرائق)، ص 54

² الإعدام (دمشق الحرائق)، ص 92

³ نفسه، ص 89

ينظر إلى الحياة دائما من زاوية خاصة ويتلقاها بحساسية خاصة ويرى الإنسان فيها دائما في موقف مأزوم¹.

ينهض تشكيل الشخصية عند " زكريا تامر " على رؤية فنية خاصة تسعى إلى كشف المطموس وتتوسل التفتيت والتشطبي لتتطر إلى الواقع في أدق تفاصيله فتقتصر اللحظة المهمة وتحولها إلى موضوع للسرد بارع البناء، ولكنها لا تتوقف عن المراوحة بين العوالم والإنتهاك المنظم لحجب الخرافة والأسطورة متلخفة بلحاف السخرية السوداء والشعرية البالغة الإيحاء، فكان عالمها مزيجا من الأليف والمدهش مما إنعكس على تصوير شخصياتها، وأتسم هذا التصوير بالغرابة والقدرة على بناء المفارقات والإبانة عن تناقضات المجتمع.

من المهم التأكيد على أننا أضربنا عن دراسة نماذج من الشخصيات الحيوانية أو الشخصيات المستمدة من عوالم السحر والجان والأسطورة وغيرها، فلنا في ذلك ماأرب سيتوضح في الباب الثاني الذي سنعده على النظر في شعرية القصة التلمرية وخصائصها الرمزية وأشكال بناء المفارقة فيها متوقفين عند مظاهر تعالقها أنماط السرد التراثي المتنوعة محاولين تبين سماتها الأجناسية المميزة.

¹ محمد القاضي، إنشائية القصة القصيرة: دراسة في السردية التونسية، الوكالة الموسطية

للصحافة، تونس، ط1، مارس 2005، ص 144

الباب الثاني

شعرية الخطاب وتأسيس الوعي بالوجود

الفصل الأول: الشعرية والبناء الرمزي

1- شعرية القصة التامرية

1-1- شعرية القصة القصيرة: بين إتساع التنظيم

وحدود الإجراء

يعرف "جان كوهين" (Jean Cohen) الشعرية تعريفا دالا حين يحددها بقوله "الشعرية علم موضوعه الشعر"¹، غير أن طوعية هذا المفهوم وصلته الوثيقة بسمة الجمالية في العمل الأدبي جعلته يتوسع ويصبح شاملا لفنون الإبداع الأخرى فأصبح من الجائز الحديث عن شعرية النثر فـ "الشعرية تعبر عن نفسها نثرا فالشعر هو - اللغة الموضوع- لغة واصفة هي النثر"². نجد لهذا الرأي صدى في ما كتبه رومان جاكسون (Roman Jacobson)، إذ يحدد مجال إهتمام الشعرية قائلا: "تهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"³.

¹ جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، ص 9

² نفسه، ص 25

³ رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، ص 35

إنطلاقاً من هذين الرأيين نستنتج أن الشعرية التي نشأت في رحاب الشعر أولاً قد تسربت إلى النثر عبر تماسّ جنسين من القول لطالما سعت الدراسات النقدية التقليدية للفصل بينهما، لكننا في المقابل وبالنسبة إلى جنس القصة القصيرة نلغي نقادها يلحون على سمة الشعرية فيها، وقد أكد "إدغار آلان بو" (Edgard Alain poe) أن وحدة الإنطباع في القصة القصيرة "تتطلب قدراً كبيراً من التكثيف والتركيز (...). تجعل الأقصوصة أكثر الأشكال الأدبية إقتراباً من كثافة الشعر وتوجهه وتركيزه"¹، فمدار الالتقاء إذن بين الشعر والقصة القصيرة يتمثل في نزوعهما إلى الإكتناز إذ تُحمّل العبارة طاقة إيحائية مكثفة تجعل منها مستغنية بذاتها عن التوسع والإسترسال والتعطيط فتأتي في ثانيا القول لمآحة مركزة الدلالة.

يقودنا هذا الأمر إلى إشكال أساسي عبّر عنه "صبري حافظ" بقوله "تعتبر مشكلة اللغة من أهم مشكلات الأقصوصة البنائية والجمالية لأن التكثيف والإيجاز والإيحاء تضع على اللغة عبئاً ثقيلاً"²، إذ يتداخل توصيل الموقف- الذي تسعى القصة القصيرة إلى تحقيقه ولا يتسنى لها ذلك إلا بتوسل المطابقة حتى تمنح قارئها الشعور بهذا العالم الحي النابض حركة- مع قوة الإيحاء التي تتميز بها اللغة الشعرية مما يجعل براعة القاص الفنية كامنة في المزاجية بين الإثنين فلا يتلاشى أحد البعدين في الآخر، فلغة القص لغة كامنة في المسافة الفاصلة بين الشعر والنثر، لغة لا تعترف بهذا التقسيم الباتر بين الشعري والنثري وتحاول أن تمزج الدلالات الإدراكية للكلمات بكل ما في طاقة هذه الكلمة من

¹ صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، ص 27

² نفسه، ص 31

قدرة على الإيحاء والخروج على قيود المعنى الإدراكي المحدود، إنها تمزج الجانب المنطقي العقلي النثري في اللغة بالجانب الخيالي الفنتازي الشعري فيها... الجانب الإنفعالي العاطفي بالجانب الواقعي الدلالي¹.

هذا التقارب بين القصة القصيرة والشعر أمر محفوف بالمخاطر شديد الحساسية يقتضي السعي إلى تميع الحدود القطعية بينهما حتى لا نشعرنا المبدع بتنافر فجّ بين إنفعالية اللغة وقربها من العواطف الإنسانية الجياشة من جهة وسعيها إلى البناء المحبوك حبكة متلاحمة من جهة أخرى، حتى لكاننا إزاء غزل مثير بين ذاتية الإحساس وموضوعية الفنان الذي يسعى إلى تصوير اللحظة من خلال عمق المشاعر التي توحى بها دون أن ينسف شرط الحركة والفعل في القص. لعل الوعي بمثل هذه الإشكاليات مائل تماما في قول "محمد القاضي" "إن هذا التقريب بين القصة القصيرة والشعر يدعو إلى التأمل والبحث فهو لا يجعل القصة القصيرة جنسا شعريا ولكنه لا يحررها من الشعر"²، لهذا يمكن القول إن القصة القصيرة لا تقترب من الشعر وفق مبدأ التخلي عن سماتها الأجنبية، أي إنها لا تخرج عن كونها تنتمي إلى النثر، تمتع من روح الشعر إحياءه وكثافته وربما توسلت بقصرها وتركيزها حتى تجعل الحدود بين الجنسين هشة فيكون التقاطع ضربا من الإنشاء الفني البارع "ولهذا كله يرى "أوفلين" أن القصة القصيرة حيلة مكثفة تعتمد على الثقة المطلقة وهي وهم مكثف وإنجاز تكتيكي بارع كعرض واحد من أمهر الحُواة، لكنها مع ذلك لا تعتمد على الخداع لأن الوهم فيها يعتمد على معرفتنا دائما بالأسلوب الذي ينهض

¹ صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، ص 27

² محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، ص 202

عليه والطريقة التي تكون بها"¹ إن "أوفلين" يضئ جانباً من جوانب التقارب بين الشعر والقصة القصيرة حين يعالج مسألة "الإيهام الرواعي"، وحين ينزل هذه اللعبة في إطار معرفتنا المسبقة بنزوع القصة القصيرة الدائم إلى المراوغة وعدم الالتزام بحدود مضبوطة المعالم فهي نَمعن في فنيّتها، فترتاد صعب المناخات وتقترب من الشعر تستخلص منه سماته، ولكنها لا تفارق نزوعها إلى توسيع آفاق الواقع حتى يستوعب مجال الوهم والمتخيل والمفارق. هذه البيئيّة أمر متاصل في القصة القصيرة فقد "كانت منذ نشأتها نوعاً بيئياً تتنازع أهداف متعارضة فهو شخصي واجتماعي، رومانتيكي وواقعي، شعري ونثري، شفاهي وكتابي، تعليمي وفني، يسعى إلى مشابهة الواقع كما يسعى إلى تكثيفه وترميزه"².

طرحنا مسألة القصة والقصيدة في إطار التقارب بين هذين الجنسين (القصة القصيرة والشعر) ولعل أشهر هذه المقارنات كانت على يد "إدغار آلان بو" الذي قارن "القصة القصيرة التي تقرأ في جلسة واحدة والقصيدة الغنائية من حيث وحدة التركيز والهدف والشحنة العاطفية التي يحملها كل منهما"³، مما يجعلنا نخلص إلى أن غنائية القصة القصيرة مستمدة بالأساس من الشعر الغنائي، وتخضع هذه الغنائية لضوابط إيقاعية ومعجمية معيّنة حتى تصل إلى تصوير المشاعر الإنسانية في بساطتها ورهافتها، إذ أن الغنائية تنظر إلى

¹ صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، ص 26

² صبري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 11

³ نفسه، ص 81

الإنسان "من حيث كونه كائن عواطف مآله التعبير"¹ كما يقول كارل فيكتور (Karl Vietor).

يؤكد كل ما سبق القرابة بين القصة القصيرة والشعر لأشترأكهما في عدة سمات منها التكتيف والتركيز والإيحاء وتصوير العواطف، وقد توقف "خيرى دومة" عند السمة الأخيرة محاولا توضيحها إذ "تبدو القصة القصيرة (عنده) كأنها نتاج تجربة إنفعالية حادة مثلها مثل القصيدة غاية ما هنالك أن الكاتب ربما يترك لأنفعالاته فرصة أن تهدأ قبل أن يشرع في كتابة القصة، وتخضع القصة في تشكيلها مثل القصيدة لدقيقة المشاعر التي ينظمها الفنان. وربما كانت كل هذه الملامح نتاج القصر في القصة القصيرة، ولا عجب فالقصر سمة مطردة أيضا في القصائد الغنائية"². الفرق البسيط بينهما إذن يتمثل في مسحة العقلانية التي يسم بها كاتب القصة أحاسيسه، وربما يقودنا هذا إلى القول إن القصة القصيرة عاطفة معقلنة بمتطلبات الحكمة بينما تظل القصيدة الغنائية عاطفة جموحا. لا يخلو هذا القول بطبيعة الحال من نزوع إلى الحد الدقيق الذي يظل هاجس الدارس الباحث عن مرتكزات واضحة في مجال شبرعته المرونة وديئنه التحول المطرد، ألا وهو مجال القصة القصيرة.

نجد أنفسنا مرة أخرى أمام إشكال جديد يتمثل في كون القصيدة تتمتع بخاصية الوزن والقافية والمحددات الشكلية الأخرى التي تساعدها على تحقيق قدر كبير من النغمية والتأثير الوجداني، في حين أن القصة

¹ كارل فيكتور: تاريخ الأجاس الأدبية، ورد ضمن نظرية الأجاس الأدبية، ترجمة عبد العزيز شيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1994

² خيرى دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 88، نقلا عن دافيد ليندلي

القصيرة تحتاج دوماً إلى تطويع هذه الأدوات لمقتضيات الواقع أو "الحقيقة" دون أن تقع في التكلف وحتى تتمكن من مطاولة الشعر دون أن تفقد نزوعها إلى التفرد والبناء على غير مثال¹.

هذه الآراء والملاحظات الهامة تقربنا كثيراً من إدراك شعرية القصة وتحدد لنا مكان الإلتقاء بين "الجنسين" ولكنها تقف بنا على ضفاف المسألة مما يدفعنا إلى تساؤلات محيرة:

- أين تتجلى شعرية القصة القصيرة؟

- هل يكفي أن نقول عن قصة قصيرة إنها تتوفر على طاقة شعرية دون أن نبرز مكان هذه الشعرية وآلياتها؟

- في أي مستوى تجلت شعرية القصة القصيرة ؟ في بنائها؟ أم في أشكالها الأسلوبية المتعددة؟ أم في دفقة المشاعر التي تتطوي عليها ؟

لهذه الحيرة في الحقيقة ما يبررها، فمسألة شعرية القصة القصيرة مسألة معقدة حقاً ومسألة قديمة الطرح ونقصد الطرح النظري ولكنها غضة الممارسة، لا يعدو أن يكون تناولها في أغلب الأحيان إنطباعاً عابراً لا يسعى أغلب النقاد إلى تبريره والبرهنة عليه "لقد أصبحت عبارة "قصة شاعرية" عباءة فضفاضة تتطوي على كثير من الزيف إن لم يكن الزيف الصراح"².

إن إجتراح "إدوارد الخراط" لمصطلح "قصة-قصيدة" بقدر ما يعني إهتمامه بهذا المبحث، فإنه لم يدفعه إلى تناول مسألة شعرية القصة القصيرة في عمومها، بل إن غايته الأولى كانت تنصب على تكريس

¹ أنظر خيري دومة: تماثل الأنواع...، ص ص 82-83

² إدوارد الخراط: الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة القصة القصيدة ونصوص مختارة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص 14

هذا المصطلح من خلال البحث في النماذج الدالة عليه من أقصوصات "يحي الطاهر عبد الله" و"بدر الديب" و"إعتدال عثمان"...، هذا المصطلح يطرح كذلك إشكاليات تتعلق بجنس القصة القصيرة ذاته، فما علاقة "القصة-القصيدة" مثلاً بـ"القصة الومضة" أو "القصة اللحظة" أو "القصة اللوحة"؟ ليست هذه التشبيهات كافية، حتى نضيف تشبيهاً جديداً ميزته التعميم والغموض يصرح به "إدوارد الخراط" نفسه في بداية مؤلفته المذكور سلفاً إذ يقول "من الصعب تعريف القصة-القصيدة ولعل ذلك يعزى إلى أن المصطلح نفسه جديد نسبياً، وإلى أن هذا "النوع" من الكتابة ما زال مجهولاً أو على الأقل غير شائع"¹.

يقدم "إدوارد الخراط" بعد هذا الإقرار محاولات تعريف متعددة لن نقف عندها جميعاً بل سنختار أكثرها دلالة على المقصد "القصة-القصيدة بالتحديد (...)" أقرب الأنواع الأدبية للشعر تتميز بنوع خاص من تعدد العناصر والتركيبية الخاصة والتفصيل، ومتابعة سير الحركة الداخلية والخارجية للعالم أي بنوع من الدرامية التي تتصل دائماً ومهما حدث - بنقايد الحكاية القديمة"².

يردنا هذا التعريف إلى المعطيات النظرية التي ذكرناها سابقاً دون أن يكون أدقّ منها، فـ"إدوارد الخراط" الذي ينتقد عبارة "القصة الشعرية" ويعتبرها فضفاضة بل مزيفة يقدم لنا تعريفاً لا يقلّ تعميماً عن هذه العبارة لأن الربط الآلي بين شعرية القصة القصيرة وشكل كتابتها على الورقة الذي توسل به "الخراط" في بعض أمثله الدالة على

¹ إدوارد الخراط: الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة القصة القصيدة ونصوص مختارة، ص 9

² نفسه، ص 12

"القصة - القصيدة"^{*} يحدّ ربطا غير منطقي إذ يكفي أن نكتب أي قصة قصيرة بطريقة معينة حتى نحدث الإيهام بهذه العلاقة.

إن الشعرية الحقيقية في القصة القصيرة ليست معطى جاهزا وخارجيا إنما هي مكابدة للنصوص في مسألة تيب التنظير بكر الإجراء، ولعلنا نصل بمراكمة الممارسة إلى سبر بعض حدودها المترامية، "وقد إنتبه "محمد القاضي" في مقالة له إلى أن الذين نكلما على الأقصوصة المنطوية على توهج الشعر لم يحدوا هذا المفهوم ولم يصفوه بالدقة المطلوبة"¹، لذلك سعى الناقد إلى إستنتاج نصوصه القصصية ومساءلتها عن شعريتها من خلال ثلاث آليات:

1- آلية التركيب وقوامها التشبيه

2- آلية التقابل وقوامها الكناية

3- آلية التماثل وقوامها الاستعارة²

نقد "أحمد السماوي" هذه الآليات مؤكدا أنها مستوحاة من النصوص القصصية المدروسة، وبالتالي فقد غدا التساؤل مشروعا عن مدى تمثيليتها للشعرية في الأقصوصة بصورة عامة، ويخلص "السماوي" من نقده إلى القول "والملاحظ" أيضا أن هذه الأنماط من الشعرية لا تتعلق بالظواهر الصوتية والدلالة التي تميز الشعر من النثر بقدر ما تتصل بنظم (composition) الأقصوصة ذاتها³.

^{*} إدوارد الخراط، الكتابة عبر النوعية...، ص 35، ص 119 مثلا

¹ أحمد السماوي: في نظرية الأقصوصة، مطبعة السفير الفني، صفاقس، الثالثة، ص 148/ محمد القاضي: في شعرية القصة القصيرة (من خلال ثلاثة نماذج تونسية)، الحياة

الثقافية، تونس، السنة 24، العدد 102، فيفري 1999، ص 141

² أنظر محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، ص ص 201-211

³ أحمد السماوي: في نظرية الأقصوصة، ص 151

إن "محمد القاضي" قد مهّد لنا الطريق حتى نخوض في مسألة شعرية القصة القصيرة ومكننا من أن ننطلق مما وصل إليه حتى نحاول تعميق النظر في هذه المسألة مستأنسين بالإضافات الهامة التي ساقها عنها "أحمد السماوي"، فـ"محمد القاضي" وقف عند مظهر الشعرية الذي تعبّر عنه القصة القصيرة في مستوى بنائها العام دون أن يتجاوز ذلك إلى مظاهر الشعرية التي قد تكشف عنها مختلف الطرائق الأدبية التي يتوسل بها القاص في بناء قصته، فظاهرة تعاود الأصوات وتكرار اللوازم القولية وبناء الصور داخل القصة القصيرة يخلق أسا من أسس الشعرية ألا وهو الإيقاع في مفهومه الواسع، كما إن "الأقصوصة بما هي نص قصير مكتنز، تحوي من ضروب العدول ما يقربها من الشعر حتى تكاد تلامسه"¹.

تتطوي القصة القصيرة كذلك على ضرب من الغنائية الداخلية التي تكشف عنها دفقة المشاعر وبناء الأحلام بناء إستعاريا يقربها من روح الشعر، ويجعل شعريتها تضافرا بين البناء العام الذي تنتظم وفقه القصة القصيرة، وطرائق التعبير ومقاصد الخطاب و"من ثم، فالشعرية هي البحث عن مظاهر الإحياء في الخطاب الأقصوصي المحقق في الآن نفسه خامّة أسلوبية جمالية وأخرى تأثيرية، ولهذا تبعد الأقصوصة وهي من النثر عن المعاني التصريحية (Dénotatifs) لتقترب من الشعر الذي يستخدم المعاني الإيحائية أو الحاقّة (connotatifs)"².

يدخل هذا النقاش الذي أجريناه حول شعرية القصة القصيرة في باب البناء على البناء وتوسيع النظر وتعميقه في هذا المبحث العسير

¹ أحمد السماوي: في نظرية الأقصوصة، ص 150

² نفسه، ص 152

الهام، غير أن ملاحظة هامة تلح علينا في هذا السياق وقد سبق أن عبرنا عن قلقنا حيالها أو أن حديثنا عن "القصة-القصيدة" عند "إدوارد الخراط" إلا أن "أحمد السماوي" أعادنا إليها من جديد، وهي متعلقة بمقياس غير ثابت في القصة القصيرة وهو طريقة تشكيلها على بياض الورقة على شاكلة معينة توحى بالشعر، فهذا مقياس يمكن أن يتبدل بمجرد وجود رغبة خاصة من الناشر أو المؤلف عند إعادة النشر، إضافة إلى كونه لا يمكن أن يعدّ محددا لشعرية القصة القصيرة، وإن قام تشكيلها على بتر الجمل وقطعها، فالتفتيت والتشظي من السمات المعروفة في القصة القصيرة أيضا.

إن هذه المتابعة لمختلف التصورات قد قادتنا إلى نتائج هامة من شأنها أن تمهّد لنا الطريق في دراسة شعرية القصة القصيرة التامرية، وهذه المفاهيم الإجرائية ليست مُلزمة، بل إننا سنسأل النص التامري من خلالها مستعينين بما أبديناه من ملاحظات حولها حتى يكون عملنا تكملة لجهود غيرنا، وحتى لا نبخس القصة القصيرة عند "زكريا تامر" حقها في أن يكون لها دور هام في هذا الجدل الخلاق صلب أدوات تحسّس طريقها بين تفرعات الإجراء والجموح المخصوص الذي يسم النصّ الأقصوصي.

1-2- الشعرية في القصة التامرية

1-2-1- شعرية البناء

آلية التركيب

تتجلى هذه الآلية عند "محمد القاضي" في النصوص القصصية التي تعتمد في بنائها لوحات متعددة تجمع بينها في شكل "كولاج" قصصي وتبني شعريتها على التشبيه، فإذا نظرنا إلى الأمر عند "زكريا تامر" وجدناه يعمد إلى هذا البناء في مواضع متعددة من مجموعاته القصصية، لذلك رأينا أن نستعين بهذا الجدول لتحديد مواضعها ومكوناتها.

الأقصوصة	موضعها	عدد لوحاتها	عناوين اللوحات
<u>الأعداء</u>	التمور في اليوم العاشر	26	1-البداية/2-السماء المفقودة/ 3-الأسرى/4-النار/5-رجال/ 6-الخطر/7-الجنة/8-خطبة/9-وسام المنقذ/10-لماذا؟/11-محو الفقراء/ 12-برنامج إذاعي/13-الأبناء/ 14-البطل/15-الحب/16-الجريمة/ 17-أولو الأمر/18-في سبيل وطن يسرّ المساج/ 19-إصفاد الموتى/20-الشموس والأقمار/21-الصغار يضحكون/ 22-الرثوة/23-التحقيق/

* أنظر: محمد القاضي: إشالية القصة القصيرة، ص 201-211

24- الوصية/ 25-النهاية/26-النهاية			
1-المجنون 2-الهرب 3-شجرة الأقمار الحمراء 4-لا	4	التمور في اليوم العاشر	<u>ما حدث في المدينة التي كانت نائمة</u>
مرفقة من (1) إلى (39)	39	التمور في اليوم العاشر	<u>رندا</u>
(3)/(2)/(1)	3	التمور في اليوم العاشر	<u>الإغتيال</u>
-الخطر -الشتاء -السجون الخاوية -حين يسكن الفقراء -الانتصار	5	التمور في اليوم العاشر	<u>الملك</u>
-العدو -حصن ملكا -موت أحدهم	3	دمشق الحراني	<u>حارة السعدي</u>
مرفقة من (1) إلى (4)	4	دمشق الحراني	<u>رحيل إلى البحر</u>
1-الإعتقال 2-الإستجواب 3-مشروع خطبة 4-الإعدام 5-من مواطن مثالي	5	الزعد	<u>الذي أحرق السفن</u>

في الليل مخبا القمر -اليد الصغيرة -غيوم صديقتي الشمس -الغزال المسجين	6	الرعد	الأطفال
---	---	-------	---------

إن تدبرنا لهذه النصوص جميعا بعدَ أمرا مستعصيا لذلك آثرنا أن نتوقف عند أحدها مع بعض الإشارات إلى نصوص أخرى كلما كان ذلك ضروريا، فلو أخذنا مثلا أقصوصة "ما حدث في المدينة التي كانت نائمة" (النمور في اليوم العاشر)¹، وجدناها تتكون من أربع لوحات مرقمة معنونة وهي:

- 1- المجنون
- 2- الهرب
- 3- شجرة القمار الحمراء
- 4- لا

يهيمن على لوحة "المجنون" الحوار والسرد، إذ تُقطع البداية السردية بمقطع حوارى مطول تتخلله فقرات سردية دون أن تخلو هذه اللوحة من توسل ببعض الصفات المتناثرة في ثناياها. مختصر هذه اللوحة أن الملك لما سمع بعالم شهير يدعى "الحسن بن الهيثم" دعاه وكلفه بالإشراف على مدافئ قصره غير أن الخلاف ينشأ بينهما بسبب إقرار "الحسن بن الهيثم" أن لا شيء يستحق التوضيح سوى العلم مما يؤدي إلى غضب الملك لأنه يرى نفسه جديرا بالتوضيح، ولما أحسن

¹ ما حدث في المدينة التي كانت نائمة، النمور في اليوم العاشر، ص 59-66

"ابن الهيثم" بالخطر قرّر أن يفاجئ الملك ويسرّه بآلة عجيبة اخترعها، فيسخر منه الملك ويقرر عقابه بحبسه في البيت ولما توفي الملك إستعاد "الحسن" حرّيته ولكن الناس مازالوا يسخرون من آله العجيبة.

أما اللوحة الثانية "الهرب" فإنها تصوّر لنا رجلا مصنوعا من ورق يستسلم لمخالب الجوع فيضطر لبيع كتبه حتى يشري خبزا وحبوبا منومة وقرنفلتين، ولما ابتلع الحبوب المنومة أخبرته القرنفلة بأنها شرطي وهددته بالقمع، ثم إستسلم الرجل للحبوب المنومة وأنته صورة الأحلام بشعة سمتها الموت والوحدة والحصار والتجاهل، فيقرّر قتل الحلم ويرتدّ إلى الواقع ثم يهرب إلى الطفولة وهناك يقتله الطفل فيه.

تصوّر لنا "شجرة الأكمار الحمراء" إقتحام رجال غرباء حقل البرتقال حيث يقومون بقتل المرأة والتحقيق مع طفلها والحكم عليه بالموت.

أما اللوحة الرابعة فتصوّر عزم الأبناء السبعة قتل والدهم الهرم ووضعهم في تابوت ولما صرخ واحتج تكلموا تباعا متهمين إياه بتربيتهم على قيم الذلّ والخوف والطاعة العمياء.

لا يمكن في الحقيقة تلخيص أي قصة دون الوقوع في خيانتها، خاصة القصة القصيرة أو اللوحة القصصية إذ تعدّ كل كلمة فيهما لا غنى عنها فقد تقود إلى بناء المقاصد وتحديد العلاقات التي تربط بين الشخصيات أو الأحداث، ولكن لم يكن لدينا غير هذا الحل حتى يتمكن القارئ على الأقل من متابعة التحليل وإن كان ذلك لا يعفيه من قراءة الأقصوصة برمتها، وهو أهمّ من الإكتفاء بعرضنا السريع المختصر لها.

إن تقنية الكولاج في هذه الشذرات القصصية واضحة، فالرابط الوحيد الظاهر بينها هو عنوان الأقصوصة "ما حدث في المدينة التي كانت نائمة"، إذ ليس ثمة تتابع حدسي يمكن التعويل عليه، ولا مهرب إذن من الإنطلاق من العنوان الذي يخبر عن جملة أحداث وقعت في مدينة نائمة، إن ظاهر العبارة يخبرنا أن الأحداث وقعت ليلاً (أثناء نوم المدينة) ولكننا لا نعثر في اللوحات القصصية على ما يؤكد ذلك، فالنوم إذن مجازي يحل على الغفلة والتيه والسلبية والإستسلام. إن "الحسن بن الهيثم" شخصية مرجعية تاريخية تُنزل في واقعنا اليوم، وهذه المفارقة لا تحوّل الأحداث إلى الماضي بقدر ما تحيي هذا الماضي في الحاضر.

تؤكد لنا عبارة (يوم) التقابل بين النوم في العنوان والصحوة التي تكشف عنها الأحداث وزمنها مما يقودنا إلى تبين جملة من المقابلات: النوم/اليقظة، الحاضر/الماضي، العلم/السلطة (الجهل)، السجن/الحرية، الواقع/الحلم، الطفل/الغريب، الأبناء/الأب... فنحن إزاء عالمين متقابلين تقابلاً تاماً، عالم الحرية المنشود وعالم القمع المعيش، فـ "الحسن بن الهيثم" شخصية رمزية تحيل على الرغبة في نفع الناس بالعلم والمعرفة، غير أن الملك يكره فيه ولاءه للحق ويسعى إلى قمعته ويتهمه بالجنون، أما الرجل في "لوحة الهرب" فهو رمز الكاتب الذي يطارده الجوع وواقع الرقابة المقيت والأحلام التي صارت مشوّهة يتسلل إليها التهميش والتجاهل، والحقل رمز دال على الأرض المغتصبة (فلسطين)، والطفل دلالة الحلم الموزود، والأب أنموذج السلطة العمياء والجهل الذي لا يكرّس في الأبناء إلا الخوف، لذلك صار قتله ضرباً من التحرر والإنعتاق.

إن استدعاء المفارق في هذه القصة القصيرة المركبة من لوحات لا يستقر على صورة واحدة فـ"الحسن بن الهيثم" في اللوحة الأولى شبيه أي إنسان ذي عقل خلاق في المجتمع المهزوم الخاضع، يكون مصيره التجاهل والسخرية، والملك قرين السلطة القائمة المستقرة في عقول الناس، والرجل المصنوع من ورق إستعارة للكاتب والذباب إستعارة لقوى الرقابة المطلقة على رقبة الكاتب، والخوذ الحديدية إستعارة دالة على المحتلّ، والرجل الهرم كناية تشي بالثبات والخوف الموروثين.

تنأسس الشعرية في مثل هذا البناء على عدة ضوابط منها التشبيه والإستعارة والكناية، لكنها لا تقف عند هذه الحدود بل إنها تتسرب إلى ثنايا العبارة فتُثَبِّط بعهدتها مهمة نقل الإنفعالات الحادة وتهبها طاقة تأثير كبيرة على المتلقي حين تجعلها مسكونة بروح الشعر النزّاعة إلى إستنهاض المشاعر الإنسانية.

من أمثلة ذلك نذكر:

- "إستسلم الرجل المصنوع من ورق عتيق لمخالب النمر القادم من الأدغال المظلمة... ووقف أمام المرأة وحدّق إليها بفضول ولهفة فأبصر رجلا ملطخا بالنماء، وألقى نفسه يخضع رويدا رويدا لصوت إنبثق من شرايينه، وحلق في سماء الغرفة بجناحين أسودين..."

- "فطار مبتهجا ودخل إلى غرفة في مدرسة، وإرتجف نشوانا وهو ينصت لأصوات الأطفال الذين كانوا يقرؤون بحب كلمات مكتوبة على لوح أسود"

- "فهرعت إليه الدماء النازفة من جسد أمه... ولما أقبل الربيع صار الطفل شجرة برتقال. وكانت ثمارها أقمار حمراء تحرق ليلاً نائي الفجر".¹

إن هذه القصة القصيرة تتضح شعرية من خلال تعدد الأصوات فيها (صوت الذات/صوت القرنفلة/صوت الخوذ/صوت الطفل/صوت الذباب...) وهذه الأصوات تتداخل لكنها لا تتي تتعاود حتى تغدو لازمة إيقاعية للقول مما يمنح الأقصوصة نغمية مخصوصة، ويبرز ذلك في هذا المثال:

قالت الذبابة الأولى "مُت اليوم ما دمت ستموت غدا"

قالت الذبابة الثانية "تموعك وحدها ستبَلّ قبرك"

قالت الذبابة الثالثة "سفرُك إلى مملكة النجوم يحتاج إلى جواز سفر لن تناله"

قالت الذبابة الرابعة "إذا هربت فمن قبر إلى قبر ستهرب..."²

يتكرر هذا الأسلوب كذلك في لوحة "لا"، تعبّر عنه أقوال الأبناء التي تأتي متتابعة لتحديث تكراراً صوتياً ينطوي على رغبة في التأثير الوجداني، مما يجعل القارئ يشعر بتعاطف تجاه الأبناء فتجد هذه الشكوى وهذا التبرّم أثراً في نفسه.

إن لغة "زكريا تامر" القصصية المغمومة تتضح إحياء وترميزاً تراوح بين المشاكل والمفارق، بين الواقع والخرافة، بين الواقع العيني والحلم، تبرز مختلف العوالم وتدعوها إلى رحابها فتكتفيها وتطوعها وتغرقها بفيض من الإحساس المرهف، هذا الإحساس الذي يصور

¹ ما حدث في المدينة التي كانت تالمة (النمر في اليوم العاشر) ص 61-64

² نفسه، ص 62

اللحظة الإنسانية في منتهى دقتها بشكل يستثير العواطف ويحركها نحو التفاعل، إنها لغة منثورة ولكنها تتبرّج في إهاب من الشعر تزخره الاستعارات البليغة والتشابه المثيرة والكنائيات الموحية فتأسر قارئها بعالمه الموجوع الناضج ألما.

لعلك أيها القارئ أن تقول إنها حمى آخر الليل استبدت بصاحبنا فدونك ما يقول الراوي في أقصوصة "رحيل إلى البحر" (دمشق الحرائق)، مثلاً "فتهاوى رأسي على صدري. قطار كثيرة عرباته أطلق صفيحه الطويل الشبيه بأغنية بأس. الأرض صلبة، والحدائق بلا نهر، والنهار لا يملك نجومًا. أين البنفسج في الحدائق. رائحة العشب الذاتي يأس التراب. الحقول مينة السنايل. قم الميت بلا مدية. قوارب سود في الشرايين..."¹.

إذا نظرنا في طريقة بناء هذه اللوحات المركبة داخل أقصوصة "ما حدث في المدينة التي كانت نائمة" وقفنا على تشابه المصائر فيها فـ"الحسن بن الهيثم" ينتهي إلى الإقصاء والتهميش، أما الرجل في لوحة "الهرب" فإنه ينتهي ذبابة مسحوقة، والطفل في "شجرة الأقمار الحمراء" يصير إلى الواد بينما يحشر الرجل الهرم، في لوحة "لا"، في التابوت ويحمل إلى المقبرة، مما يجعل الشعرية تتأسس في نظم اللوحات جميعها على التشبيه وخللها على أساليب متعددة يكشفها الإيقاع والمعجم والصور...

إذا نظرنا في نظم اللوحات ضمن أقصوصة "الأطفال" (الرعد)²، وجدنا التشابه قائما بينها في مستوى نهاياتها التي تستقر في

¹ رحيل إلى البحر (دمشق الحرائق)، ص 272-273

² الأطفال (الرعد)، ص 92-99

الحلم، فالطفل في لوحة "في الليل" يستقر عند حلمه بالبستان وفي "مخبأ القمر" ينتهي عند الحلم بالعثور على مخبأ القمر وفي "اليد الصغيرة" يصير إلى نشدان صديق من بين الأطفال الصغار، وفي "الغيوم" يظل مسكوناً بحلم الوصول إلى الغيمة رغم أنه يكتفي بجزء منها وهو العبارة عن قطعة قطن أما في لوحة "صديقتي الشمس" فإن الطفل يختار ما سيحبّه حتى النهاية، إنه النور الذي يمنح للضعيف جناحين ويجعله يطير في السماء منطلقاً دون حدود.

يتواصل حلم الصبي بالحرية في اللوحة الأخيرة "الغزال السجين"، ولكنه حلم يتلازم مع الإحساس بالحرمان والخوف يردنا إلى البداية إذ يقبل البحر "ولم يكن طفلاً إنما كان رجلاً طويل القامة عريض الكتفين، نبتت في صدره أعشاب خضر"¹، ويصبح العالم المفارق عالم الجنّة والبحر المسخ عالماً تستدرجه القصة القصيرة لترسم صورة دالة دلالة عميقة على الواقع الذي تُسجن فيه الحرية (الغزال السجين)، فتتماهى صورة الطفل والغزال مما يمنح القصة القصيرة في مختلف لوحاتها سمة الشعرية بما فيها من طاقة ترميز وتكثيف وإيحاء بمشاعر إنسانية رهيبة تشف عنها صورة الطائر والغزال والطفل، وإيماء إلى واقع القهر والحرمان ومصادرة الرغبات.

آلية التقابل

تتأسس الشعرية ضمن هذه الآلية على الكناية، إذ يكون "وضع المقابلات على محور توزيعي يجعلها مندرجة في إطار علاقات تقوم

¹ الأطفال (الرعد)، ص 94

على الجوار وهو أساس الكناية¹ تقوم أقصوصة "وجه القمر" (دمشق الحرائق)²، على التوازي بين عوالم متجاورة متلازمة الحضور يراوح الراوي بينها، فالقصة برمتها تدور حول أزواج تتفاعل في وقت واحد، ينقل لنا الراوي حدث قلع الحطاب لشجرة الليمون ويلتقي صوت الفأس داخل البيت مع صرخات المعنوه في الخارج ويتلازم في نفس "سميحة" بعدان: متابعة الواقع العيني وإستبطان النفس لتذكّر الطفولة وحادثة الإغتصاب في المنزل المهجور.

أحلام "سميحة" هي أحلام يقظة تسترجع من خلالها سميحة ما حدث دون أن تتفصل كلياً عن الواقع الخارجي مما يجعل حركة العالمين قائمة على التوازي، تحركها صور كنائية مطردة الحضور. لطفولة "سميحة" صورتان، صورة الطفولة الحالمة التي نمت بنمو شجرة الليمون وإخضرارها، وصورة الطفولة المغتصبة التي تسمها قسوة الأب بسمة القمع وتسجنها حادثة الإغتصاب سجناً لا فكاً منه، إن هذه الطفولة تحضر في النص من خلال أحلام اليقظة والتذكّر، ولهذه الطفولة قسيمها الكنائي، وهي صورة شجرة الليمون التي تحضر في النص باعتبارها كناية ترمز إلى طفولة سميحة المغدورة، "فشجرة الليمون صديقتها منذ أيام الطفولة وهي تزداد جمالا حين يقبل الشتاء(..) وكان صوت الفأس يدفع سميحة إلى أن تحس بأنها تفقد طفولتها شيئاً فشيئاً"³. بهذا يصبح حدث قلع شجرة الليمون صورة موازية لإجتئاب طفولة "سميحة" من جذورها.

¹ محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، ص 207

² وجه القمر (دمشق الحرائق)، ص 97-102

³ نفسه، ص 97-98-99

إن هذه القصة القصيرة قائمة على أزواج يسعى الراوي جاهداً إلى طمسها عن طريق بتر سرد الواقع العينيّ والإنغماس في التذكّر وأحلام اليقظة، وقطع صوت الداخل وفسح المجال لصوت المعنوه الآتي من الخارج، وتكاد حقائق الأشياء تغرق في ضبابية وتعتيم لا ينتهيان إلا حين تفصح الكنايات عن بعض معالمها، فيتوازى صوت المعنوه مع أصوات الرغبات المكبوتة التي تضجّ في نفس "سميحة"، إذ أن الراوي قد إنتهج أسلوب التلميح والإيماء حتى يرمّز دوائه ويسمها بسمه الغموض الذي يعدّ أخصّ خصائص الشعرية.

جاءت القصة راشحة بالمقابلات والتوازيات الماضي/الحاضر، الداخل/الخارج، الحلم/الواقع، الطفولة/الإغتصاب، الاستكانة إلى الحلم/الهروب منه، اللذة/الألم... فمشهد الرجل الغامض الذي يتسرب إلى أحلام "سميحة" ليس إلا الموازي الكنائي لذلك الرجل الذي إعترضها ذات مساء وجرّها عنوة إلى المنزل المهجور، غير أن هذه اللحظة التي تحضر في ذهن الشخصية تعبّر عن تمزّق حادّ بين لذة إكتشاف الجسد وقضاة الإغتصاب، فهذا الماضي الذي نتلذذ باستعادته سرعان ما يكشف عن ذكريات مريرة "ورمقت سميحة الرجل الكهل بلهفة فقد عاد إليها بعد إنتظار مديد. ورغبت في أن تهرع نحوه، وتلقي رأسها على صدره، ولكنها سمعته يقول لها سأقتلك إذا صرخت"¹.

تتأسس شعرية هذه القصة القصيرة، إضافة إلى ما ذكرنا، عبر العدول المستمرّ والمراوحة بين مختلف العوالم، فمن عالم الداخل إلى عالم الخارج، ومن الحلم إلى الحقيقة العينية، ومن الرغبة إلى التّسامي يتنقل بنا السارد في حركة إرتدادية، إذ تحضر هذه المناخات المختلفة

¹ وجه القمر (دمشق الحرائق)، ص101

حضورا متواليا لكانها صور أو إلماعات تبرق أمام عيني المتلقي، ففي كل مرة نتصور أننا تركنا عالما من العوالم إلى غير رجعة ينبثق من جديد مستعيدا بريقه وحضوره وتوجهه.

هذا التعاود والإنزياح المستمر أكسب الأصوصة شعرية قائمة على تكثيف الصور بإكسابها ثراء وتركيزا في كل مرة، فالحلم الذي يحضر في البداية على شاكلة تذكّر للماضي، إذ تستعيد "سميحة" فترة زواجها وطلاقها وعودتها إلى البيت مخذولة "فقد كانت سميحة في تلك اللحظة مجرد امرأة طلقها زوجها منذ أشهر (...)" وعندما كان عمرها عشر سنوات صفعها والدها بقسوة لأنه شاهد ثوبها منحسرا على فخذيها(...). وعادت سميحة إلى بيت أهلها لتعيش مخذولة تساعد أمها في أعمال البيت ثم تبدد بقية ساعات النهار جالسة قرب النافذة تراقب عابري الزقاق"¹.

يقدم لنا هذا الإسترجاع صورة موجزة عن شخصية "سميحة"، لكن عودة الراوي إليه تنزاح به عن طابعه الإخباري لتكسبه طابعا تأمليا وجدانيا إذ يُقحم فيه معطى جديدا يتمثل في شخصية الرجل الغامض الذي يتسلل إلى أحلام "سميحة". يكشف الراوي تدريجيا علاقة هذا الرجل الغامض بتذكّر الشخصية حادثة الإغتصاب أثناء الطفولة، و"أخذت سميحة تلهث بسعادة يخالطها بعض الخوف، وأبصرت بغثة الرجل الذي اعتاد أن يقتحم أحلامها في الليل. وكان رجلا طويل القامة، عاريا تماما، وجلده مغطى بطبقة كثيفة من الشعر الأسود الخشن. ولكم تأقت إلى أن تلمسه غير أنها لم تستطع التحرك"²، إلا أن الراوي يدأب

¹ وجه القمر (دمشق الحرائق)، ص 98

² نفسه، ص 99-100

على قطع الأحلام حين يترد إلى الواقع في إنزياحات مستمرة تواترت في ثنايا القصة القصيرة إذ يقول "وكانت الفأس مازالت تضرب بحقد جذع شجرة الليمون"¹، قبل أن يعود إلى إستئناف حلم "سميحة" لكان الواقع حين يتوسط الحلم والتذكّر فيبتره، إنما يمارس سلطته وهيمنته، لكن جذوة النفس لا تنطفئ وتظل بوابتها مفتوحة دائما على أفق الطفولة والماضي، كان هذه القصة القصيرة قد شكّلت من إنزياحات دائمة تمنحها حركية داخلية من النفس إلى العالم ومن الداخل إلى الخارج ومن الوصول إلى الفصل.

تكتسب "وجه القمر" شعريتها كذلك من لازمة صوتية تتكرر في ثناياها باستمرار وتتراوح بين الرثابة والتوتر الحاد، بين الكتمان والإفصاح مما جعلها أشبه بنشيد يتردد صدها خلال الأقصوصة فيمنحها غنائية خاصة ونغمية موحية تتلّو مرة من إيقاع الفأس ومرة من صرخات المعنوه وأخرى من أعماق "سميحة"، إذ "كانت فأس الحطاب نهوي برنّابة على جذع شجرة الليمون (...)" تتصاعد بين الفينة والفينة صرخات شابّ معنوه وتمتزج بأصوات الفأس (...) وتعالّت صرخات المعنوه وتناهت إلى مسمع سميحة متقطعة خشنة (...) وعادت صرخات المعنوه تتعالى كأنها يكاء شجرة الليمون (...) وكانت الفأس في تلك الهنيهات مازالت تجرح بجدها جذع شجرة الليمون (...) وسمعت سميحة صيحة حادّة غريبة (...) وأرادت الصراخ مستغيثة قبل أن تختنق (...) وكانت الفأس مازالت تضرب بحدة جذع شجرة الليمون، وإشدد صراخ المعنوه (...) وتصاعد مجددا صراخ المعنوه وحاولت سميحة المستقلية على الأريكة تجاهله غير أن الصراخ استمر

¹ وجه القمر (دمشق الحرائق)، ص 100

يتعاضم ويزداد ضراوة¹. إن هذا الصوت قد تحول إلى لازمة إيقاعية تتردد في أرجاء النص بل إنه يلقي صدى في نفس الشخصية (سميحة) رغم محاولاتها تجاهله، لقد ظل الصوت خارجا عن دائرة الترويض يذكر "سميحة" برغباتها الداخلية التي لا يمكن إيقافها، فهي تطفو على السطح كلما حاولت كبثها، يفضحها صوت الفأس الذي يعلن القطيعة مع الطفولة وصوت المعنوه الذي يحرك في "سميحة" أنوثتها المهدورة.

لقد غدا نداء الجسد موسيقى "وجه القمر" وإيقاعها الملح المتكرر حتى أصاب الشخصية في عمقها وقررت الخروج من دائرة الخوف واستعادة الإحساس بالجسد واكتشافه من جديد عن طريق إستبدال فني لصورة الكهل المغتصب بصورة المعنوه "وحدثت إلى المعنوه الذي كان يتمرغ على الأرض محركا ذراعيه ورجليه، وأحست أن الرجل الكهل رحل، وهو يحتضر في مكان ناء، وثمنت لو يتحول المعنوه طوفانا من المدى يجتاح جسدها ممزقا لحمها على مهل ثم يتركها وجها لوجه مع الرعب الهرم².

إن هذا النزوع إلى الإشباع ناتج عن هذا المثير الإيقاعي الخارجي الذي يحرك في الشخصية رغباتها ويحررها من رقابة "الأنثى الأعلى" الذي يمثل الأب والعرف والقوانين وبصمات الماضي (حدث الإغتصاب)... أما وقد ولت الطفولة وأقتلعت شجرة الليمون وأصبح الكهل في حالة إحتضار يطيب لسميحة الآن "التخيل الإستيهامي" من خلال أحلام يقظة تجدد اللعب بالمنسي الذي كان مخيفا مرعبا وتحول إلى صرخة داخلية لا يمكن كبثها "وعادت سميحة إلى التمدد على

¹ وجه القمر (دمشق الحرائق)، ص 97-101

² نفسه، ص 102

الأريكة، وأطبقت جفניה مستكون ذات يوم وحيدة في البيت، وستغري المعنوه بالدخول، وستعري من ثيابها دون خجل، وستعطي نهدها لفم المعنوه، وستضحك ثملة حين يحاول قضم حلمته¹.

تمكن "زكريا تامر" بفضل الحلم من الإنفتاح على مناخ التكثيف والإيحاء مما عزز سمة الشعرية في هذه الأقصوصة وجعلها ضربا من اللعب والمراوحة للذيذة بين الشعور واللاشعور، بين القمع والرغبة... إن اللعب في الحياة مصدر متعة وتلذذ يتسم بالعفوية والتلقائية، بينما هو في الأدب "لعبة محضرة: كل ما يعتبر جديا في إبداعه، يتطلب المزيد من الجهد لأن صياغته تبدو معقدة (ولكن) بدون إلزام كل إنسان، وبدون تطبيق ذكائه وثقافته وأيضا بدون "حبة الجنون" التي تجعل من الفنان طفلا كبيرا أو منحرفا (Pervers) وغير هجومي، ليس ثمة سحر ممكن"².

إذا نظرنا إلى الكناية في أقصوصات "تامر" جميعا نلفي حضورها اللافت في مواضع كثيرة، إذ يتوسل المؤلف بها موحيا بالواقع، فالسيف مثلا في أقصوصة "الإستغاثة و"الشنفرى" (دمشق الحرائق) رمز دال على بطولة بالية تحضر في ثنايا الأقصوصة مجردة من كل دلالة، مما يجعلها تكتفي على التراث في شكل من أشكاله النكوصية التي يقيمها الراوي في قالب ساخر يدل على صورة الماضي المعطلة في بعض الأذهان التي ترتد إليها هروبا من الواقع وإمعانا في الهزيمة فـ"السيف الآن يُكتفى بتعليقه على جدران الغرفة كتحفة أثرية

¹ وجه القمر (دمشق الحرائق)، ص 102

² جان بلامان نويل: التحليل النفسي والأدب، ص 42

ولا أحد يستخدمه كسلاح سوى ضعاف العقول"¹. كما يستدعي "زكريا تامر" صورة الأب ليرمز من خلالها إلى القيم البالية والثبات والجهل والخوف فيكون قتله أو التحريض على ذلك ضربا من التحرر والإنعتاق حتى كأنه عبء ثقيل يُرجى التخلص منه*.

لقد تبينا من خلال ما سبق أن شعرية القصة القصيرة تستمد من كيفية النظم الكنائي ومن كيفيات أخرى متعددة تتعلق بالأسلوب وبناء الجملة وتردد الأصوات وصنوف الإيقاع المختلفة، وشعرية القصة القصيرة أوسع من أن تحدد بآلية أو مثال، لذلك فإن تجويد النظر فيها وإمعان التبصر في كفاءاتها الفذة داخل أقصوصة "زكريا تامر" قادنا إلى تبين قيمة الأحلام و ما تنطوي عليه من تكثيف وتركيز في تحقيق ملمح آخر من ملامح الشعرية. ولعل دراسة الشعرية ضمن آلية التماثل أن نقودنا إلى مزيد إستيضاح هذا المبحث و تبين خصوصياته.

-آلية التماثل

يعرف "جون كوهين" الإستعارة قائلا إنها "إنّقال من اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، إنّقال يتحقّق بفضل إستدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى لأجل العثور عليه في المستوى الثاني"²، أي إنها تمثّل بجلاء ميزة الإيحاء فيكون دور اللغة بهذا محوريا في تأسيس العنود من المعنى الأول إلى المعنى الثاني فـ"هي

¹ الإسطالة (دمشق الحرائق)، ص 144

* أقصوصة العائلة (دمشق الحرائق)، ص ص 251-253/ ما حدث في المدينة التي كانت تائمة

(النموذج في اليوم العاشر)، ص ص 64-66

² جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 206

التي تحرّف الموجودات وتدعوننا إلى تنزيلها في منظور جديد يحدثه المقام النصي"¹.

يسعى الراوي في أقصوصة " الشرطي والحصان" (الرعد) إلى الإحياء بالحكاية المثلّية منذ العتبة الأولى التي تنزل الحيوان في أفق القصّ بل إنها تصوّر أحاسيسه وتمنحه سمة الإدراك والتفكير" كان الحصان حائقا دونما سبب (...) فقال الحصان في نفسه أنا لا أعرفه (الطفل) وسأرفسه إذا دنا مني (...) فقال الحصان لنفسه متضمنا: العدالة مفقودة"².

يتحقق الإنزياح حين يتمرد الحصان بعد أن شعر بالضيم الذي لحق به وصاحبه، ويعمد إلى دهس الشرطي وقتله، مما يدفع القاضي (العادل) إلى إدانته "ووقف الحصان مبتهجا لأنه قبل وصوله إلى الساحة، اجتاز شوارع عريضة كان يُمنع من السير فيها من قبل ولكن بهجته لم تدم طويلا إذ تنلى بعد حين مشنوقا"³.

تكشف لنا جملة النهاية مصير الحصان وهو نفس المصير الذي يلقاه الإنسان حين تسوّل له نفسه تحدي القانون الصارم الذي لا يقبل إجتهاذا ولا تحريفا، فقد حضرت حكاية الحصان للتحريض على الواقع وتمثيله تمثيلا إستعاريا لا يكرس موضوع مرجعه بقدر ما يسعى إلى نسفه والتمرد عليه مثلما تمرد الحصان على سلطة القانون، فعملية الشنق تدعوننا إلى إعادة قراءة النص لا بأعتباره يقيم علاقة جوار بين

¹ محمد القاضي: إشكالية القصة القصيرة، ص 209

² الشرطي والحصان (الرعد)، ص 75-76

³ نفسه، ص 79

عالمين بل باعتباره ينزل الموجودات تنزيلا جديدا من خلال الإستعارة التي يحدثها المقام النصي.

هذه الأقصوصة حافلة بالإستعارات في ثناياها إذ يعتمد الراوي في مواضع كثيرة إلى العدول بصوره من معنى إلى معنى ويظهر ذلك مثلا في تشخيصه للقانون " إنما تخيل القانون مخلوقا ضخما له آلاف الأيدي، القانون يأمر الشرطي فيطيع الشرطي"¹.

إن شعرية القصة القصير المتحققة عبر قناة الإستعارة ظاهرة لافتة عند " زكريا تامر" إذ يعتمد المؤلف إلى إستدعاء التاريخ أو الشخصيات التاريخية مثل "عمرالخيام" و"طارق بن زياد" و"الشنفرى"... ويعدل بها من سياق المطابقة إلى الإيحاء وينزلها في رحاب وضع ينشئه مقام الخطاب الأقصوسي، فتتقد صورتها الأولى لتكتبوا موضع صورة جديدة. في أقصوصة "الشنفرى" (دمشق الحرائق) تفقد شخصية "الشنفرى" كل مقوماتها المرجعية التاريخية وتستقر في محلّ من فقد كل خصائصه، يستحيل الصعلوك المتمرد على قوانين القبيلة قطرة تموء، ويقول الراوي "ألفى الشنفرى نفسه يدبّ على أربع ويحابه القطرة (....) وتطلع إلى وجهه، فإذا الدم ينزف من جرحين صغيرين فلم يحاول مسحه إنما قطب جبينه ثم ما لبث أن ابتسم، وهمس "نياو نياو نياو" وتحول صوته صراخا فضئا، فالسيف بيع قبل سنين دون أن يتلطح نصله بدماء مئة رجل"². إن الإستعارة في هذه الأقصوصة تكشف لامنطقية الواقع الذي عبث بكل الحدود، فأصبح كل

¹ الشرطي والحصان (العدد)، ص 78

² الشنفرى (دمشق الحرائق)، ص 173

شيء ممكنا، وصار التنجين سهلا وأضحى بالإمكان جعل الأشياء والشخصيات تنحرف إنحرافا تاما عن معانيها ومواضعها.

لقد غدت القصة التامرية من خلال هذه الأمثلة تبدع إستعاراتها إبداعا يجعل المتخيل السردى فيها أكثر دلالة على تعقيد الواقع من الواقع ذاته، لأن القصة عند هذا القاص السوري لا تسعى إلى مشابهة الواقع فقط بل تعيد بناءه بناء شعريا موحيا من خلال أساليب بلاغية متنوعة، لعل أهمها الإستعارة، ففي أقصوصة "النمر في اليوم العاشر"¹ يمارس الراوي لعبة الإيهام حين يضعنا من البداية وسط عالم الحكاية المثالية، فظاهر الأمر يقوم على التدرج في ترويض نمر شرس متعجرف يقبع في قفص، ويتمعن القصة في المراوغة حين تمنح هذا النمر صفة التفكير والكلام والعناد فننتشرد عن واقعيتها وهي سمتها الملازمة- لتلج عالم الخرافة من أبوابه الواسعة، ويتتابع الترويض يوما فيوما ومرحلة فمرحلة وتتحطم إرادة النمر تدريجيا عندما يمارس عليه مروضه تجويعا فضًا وإبتزازا شرسا فيتحول العناد خضوعا وإستسلاما ويتدرج كل شيء نحو لحظة النهاية التي يقول عنها "صبرى حافظ" إنها النقطة التي تتجمع فيها كل العناصر البنائية، والتي تكتسب بها مبررات وجودها ومعناها ووظيفتها. فإذا كان للأقصوصة محور فهو نهايتها، حتى لو كانت هذه النهاية هي الجزء الظاهر من محور مدفون في ثيايا العمل الأقصوصي كله".²

من سمات لحظة النهاية التركيز والحسم، تتحقق فيها شعرية الأقصوصة بصورة جليلة وهذا ما يظهر في نهاية أقصوصتنا "وفي

¹ النمر في اليوم العاشر (النمر في اليوم العاشر)، ص 54-58

² صبرى حافظ: الخصائص البنائية، ص 24

اليوم العاشر، إختفى المروّض وتلاميذه والنمر والقصص، فصار النمر مواطناً والقصص مدينة¹، فلم تعد الأقصوصة قائمة على توازن بين عالمين متشابهين، بل ينحرف الوضع الأول عن مساره وتنزّل الموجودات صلب وضع جديد، وتتعرّز سمة شعرية الأقصوصة إذا ما عدنا إلى البداية القائمة على إستعارة يتأسس وفقها الملفوظ "رحلت الغابات بعيدا عن النمر المسجين في قصص ولكنه لم يستطع نسيانها"⁴.

لا تقف شعرية البداية والنهاية عند حدود هذا المثال فحسب، بل هي ظاهرة ملازمة للأقصوصة التامرية التي تتوسل في أغلب الحالات بالإيحاء والتكثيف فتصوغ عباراتها صياغة فنية منتقاة تكسبها جمالية وتأثيرا بالغين، نستدل عليهما ببعض الأمثلة:

¹ النمر في اليوم العاشر (النمر في اليوم العاشر)، ص 58

⁴ نفسه، 54

الأقصوصة	البداية	النهاية
<u>البيستان</u> <u>(دمشق)</u> <u>الحرانق)</u>	كانت سميحة في الأيام القديمة سمكة تحيا في البحار ثم تحولت فيما بعد قطرة ماء في غيمة (ص 11)	فصارع إلى إغماض عينيه خاضعا لرعب بارد مرتجف (...). وكانت الشمس في تلك اللحظة حمراء تجنح للأفول فالليل الأسود أت. ص ص 16-17
<u>التراب لنا</u> <u>والطيور</u> <u>السما</u> <u>(دمشق)</u> <u>الحرانق)</u>	حكى عن دمشق أنها كانت في قديم الزمان سيفا أرغم على العيش سجيناً في غمده وكانت طفلة تتقل الأصفاذ خطوتها، وكان باسمينها يثبت خفية في المقابر مرتدياً أكثر الثياب حلقة. ص 53	وحولوا (الأعداء) البيوت والناس والأزقة أطلالا غير أن الياسمين نبت بحدنذ في الرماد شمسا بيضاء. ص. ص 57-58
<u>خضراء</u> <u>(الرعد)</u>	وقفت المرأة في الحديقة يطل عليها من الأعلى قمر من حجر أصفر. وكانت قدماها اللتان تطلآن التراب عاريتين. وتناهى إلى سمعها غناء خشن ناء، فلحنت رأسها بالكماس. وكان الخوف في تلك اللحظة طيرا أبيض منبجج المنق. ص 109	وتوالت ضرباته (الرجل) حتى سقطت الشجرة على الأرض ميتة. ص 110.

لقد تبين لنا من خلال دراسة الأقصوصات أن شعريتها ليست هبة النظم والتركيب فقط إنما هي هبة الإيقاع وتداخل الأصوات وتعاودها، كما أنها تتأتى من قصر الجمل ونزوعها إلى الإيحاء، ومن العدول المستمر والصور البلاغية التي تتخلل سرد الأحداث ولعل "زكريا نامر" قد أحسن توظيف هذه العناصر جميعها، فأبتدع من خلالها إستعارات بارعة بغية ترميز الواقع والسعي إلى بلوغ أغوار الأزمة فيه وراوح بين المُشاكل والمُفارق وبين الواقع المعيش ورغبات النفس وتقلباتها الثاوية في أعماق الشخصيات. لقد بعث القاص في الموجودات حركة والبسها لبوس العواطف وجعلها تتفاعل مع الشخصيات وتكتسي بالصور الرمزية الدالة فتشربت القصة روح الشعر وتمثلتها وصاغتها صياغة خاصة دفعت "عبد الرزاق عيد" إلى القول "يعد زكريا رائدا في تمثله لتجربة الشعر الحديث الذي قام بالإنتهاك المنظم ذاته على مستوى اللغة والصورة والواقع"¹.

شعرية القصة القصيرة عند "زكريا نامر" أمر لا يختلف فيه النقاد، رغم أن أيًا منهم لم يول هذه الميزة الهامة ما تستحق من درس وتمحيص وتدبر لكشف آلياتها وإبراز طرق صياغتها، لقد وشى هذا القاص "الواقع الإنساني بالرمز وحفلت لوحاته بالألوان، غيّر من صورة هذا الواقع لتصبح أكثر تعبيراً من الواقع"².

¹ عبد الرزاق عيد: العالم القصصي لزكريا نامر، ص7

² محسن يوسف: زكريا نامر... أشواق إلى الوطن جديد، ص60

* يعرض محسن يوسف مجموعة من الآراء التي ذهبت هذا الملعب. أنظر مقاله الوارد في مجلة الموقف الأدبي، ع106-107، مارس - أبريل 1980 اتحاد الكتاب العرب بدمشق،

ص ص 59-77

حاولنا قدر جهدنا في هذا الموضوع من الدراسة تعميق النظر في شعرية القصة القصيرة عموماً ومتوسلين بما وصل إليه الباحثان "محمد القاضي" أولاً و"أحمد السماوي" ثانياً في تبيان خصائص هذا المبحث، أما في ما يخص مدونتنا فقد عملنا على إستنتاج النصوص القصصية وتبيين مظاهر شعريتها متوقفين عند خصوصية القصة التامرية وما تنضح به من إحياء وغموض وتكثيف يعزز هذه السمة فيها ويوسع مفهومها وأدوات إجرائها لتشمل كل مقومات القص وتبتدع في رحاب الشعرية صنوفاً وألواناً مثيرة للعواطف الإنسانية ومؤصلة للسؤال والحبيرة في ظل واقع لا يُدرك إلا في صورته الرمزية الإستعارية ولا يقع إستيعابه إلا من خلال مفارقاته الحادة وسعي القصة التامرية إلى وسمه بسمة الإدهاش والتعجيب، و"يبدو أن ذلك الإلتقاء القصصي بالشعر، أدى إلى سهولة إستيعاب القصة القصيرة لأساليب الرمز - أكثر من الأشكال النثرية الأخرى- وبطاقات الشعر إكتسبت القصة القصيرة عمق المجاز، كما إهتمت بإحياء الكلمة، وهي بتناولها الأحداث من زاوية خاصة تسعى إلى تفجير أقصى طاقاته فأدى ذلك إلى توخي الحدث الدال أو الحادثة الرمزية"¹ وإنتهاك الحدود والعوالم وبناء المفارقات المتنوعة التي تجعل العالم القصصي شبكة من العلاقات المتداخلة تتأسس قراءتها تداولاً بين إبداعها وتلقيها.

¹ فاطمة الزهراء: العناصر الرمزية في القصة القصيرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة،

2- انتهاك العوالم في القصة التامرية

2-1- في ماهية المفارقة

إن مصطلح "المفارقة" من الناحية التاريخية متجذر في التفكير الإنساني منذ أحقاب، فهي ليست أسلوباً بلاغياً مستحدثاً إذ تؤكد الناقدة "سامية محرز" أن المصطلح يعود في استخدامه إلى "جمهورية أفلاطون" حيث يستخدم أحد ضحايا سقراط كلمة (Eironeia) ليصف أسلوب سقراط في المناقشة- وفيما يبدو- كان يعني بهذه الكلمة نبرة أو طريقة في الحديث لأستدراج المخاطب¹، غير أن استخدام المفارقة في شتى ميادين الأدب جعلها تكتسب بفعل التراكم والنزوع إلى التجديد الفني معاني أخرى فقد غدت وسيلة للإيحاء بالمعنى دون لفظه [عمادها] التناقض بين المظهر والحقيقة².

تقودنا هذه التعريفات الأولية إلى إستنتاجين هامين:

1 - إعتداد المفارقة على الإيهام بمعنى لا تريده في سبيل تحقيق معنى آخر هو الجوهر والمقصد.

2- المفارقة تدفع المتلقي إلى التفكير حتى يدرك مقاصد المبدع وهي من هذه الجهة "عبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين صانع المفارقة وقارئها على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ و تدعوه

¹ سامية محرز: المفارقة عند جيمز جويس وإميل حببي، مجلة البلاغة المقارنة "ألف"، ص 35 نقلا

عن: D.C.MUECKE : « Irony », in the Critical Idiom.

Ed.Jump(London :Methoem),1976,p80

² نفسه، ص 35

إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد"¹.

تتطوي المفارقة إذن على شيء من الغموض والإيهام والمراوغة مما يجعل وظيفتها تتحرف من المطابقة إلى الإيحاء ومن الإظهار إلى الإضمار، مما يجعلها ترتقي من كونها أسلوبا فنيا إلى درجة إبراز الموقف من الوجود برمته، بغية فهمه وتأويل تعقيداته الفجة "فقد أصبحت الأحداث تتعارض مع المنطق وأصبح الواقع مليئا بالتناقضات والمفارقات التي يصعب على الإنسان فهمها أو تفسيرها تفسيراً منطقياً، ولولا وجود المفارقة كأداة أدبية كما يقول "ميك" (Muecke) لما استطاع الإنسان معايشة واقعه وتقبل فكرة أن الكون لم يخلق من أجله بالذات"².

في نفس الوقت الذي يشعر فيه الإنسان بغربته وتلاشيه في عالم متسارع الحركة في ما يشبه الجنون، عليه أن يدرك هذا العالم من خلال توازنات جديدة تخرق حدود المنطق والمعقول عبر نشاط يعيد ترتيب العلاقة حتى لا يكون هو نفسه ضحية هذه المفارقات، وهذا ما يقتضي عند المبدع وعيا مغايرا "بالتناقضات التي تحيط به وتحويلة هذه التناقضات إلى طاقة فنية فعالة من خلال، إتخاذه المفارقة موقفا"³، حتى تتحول إلى وسيلة إدانة للواقع وكشف لعوراته ومظاهر الحيف والظلم فيه، فهي بهذا إعادة تشكيل وبناء للمرجع وفق كفاءات التخيل التي تضع للمفارقة إطارها المناسب في النص الأدبي فتغدو ضربا من

¹ نبيلة إبراهيم : فن القصّ في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب،

القاهرة- مصر، (د.ت) ص 198

² سامية عوز: المفاصلة عند جيمز جويس وإميل حبيبي، ص 35

³ نفسه، ص 35

الإنشاء المبطن الذي لا يصرح بمعانيه بل يوهم بنقائضها، ويسعى إلى التمويه والتورية دون أن يقع في التعتيم الكلي، إذ لا بد أن يحتفظ تشكيل الخطاب بعلامات خفية تساعد على إدراك المقاصد وتفرض على القارئ التأمل والمراجعة. إن المفارقة جدل خلاق بين إبداع موح وفكر متيقظ، تسعى إلى تحريك النشاط العقلي وخلق المؤثرات الوجدانية المناسبة في نفس المتلقي حتى يكشف الحجب ويصل إلى لب المقاصد ويتسلل إلى عالم الإبداع من أبوابه المواربة.

تذهب "سيزا قاسم" إلى أن "المفارقة لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا، تستخدم لقتل العاطفية المفرطة ولل قضاء على المظهر الزائف ولفضح التضخيم الفكري"¹، هذا صحيح تماما ولكن ألا تخلق المفارقة عينها، وفي نفس الوقت، نوعا من التعاطف مع ضحية المفارقة (الشخصية أو المجتمع)، إذ يجد القارئ نفسه وقد أدرك تناقض الأبعاد وتداخل السبل مندرجا في سياق هذه المفارقة متأثرا بوقعها وتأثيراتها مما يحرك فيه بعضين متلازمين العقل والعاطفة، فجوهر المفارقة في رأينا يكمن في سعي الأدب إلى التكتيف حتى تستثار الأحاسيس والليات الإدراك العقلي معا إذ "تكون (المفارقة) سلاحا للهجوم الساخر وقد تكون أشبه بستار رقيق يكشف عما وراءه من هزيمة الإنسان، وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعي وقلبتة رأسا على عقب. وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات

¹ سيزا قاسم: المفارقة في القصص العربي المعاصر، مجلة فصول ع 68، شتاء- ربيع 2006، الحياة

تثير الضحك"¹، غير أن هذا الضحك لا يخلو من شعور بالمرارة إزاء ما يجري، ودهشة من إنقلاب الموازين دأبا مطردا، فتكون إدانة الواقع والتحريض عليه مما تسعى إليه المفارقة وتعمل على تأسيس أشكاله "ومن جانب آخر تمثل المفارقة موقفا من التراث الحضاري حين تتجه إلى إعادة تقييم التراث الفني الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتفسيره وتحويله"².

ترى "سامية محرز" - في مستوى أنواع المفارقات- أنه "يمكننا تمييز نوعين من المفارقة متعارف عليهما في النقد الأدبي. وأولهما المفارقة اللفظية (Verbal Irony) وثانيهما مفارقة الموقف (Situtionnal Irony)، والنوع الأول يتحقق في النص الأدبي على المستوى البلاغي ومستوى التعبير وأسلوب السرد والشكل الأدبي عامة. أما النوع الثاني فهو، يعتمد أساسا على الأحداث ويتعرض لها على المستوى التاريخي والإيديولوجي ومن ثم تأتي أهمية الشخصية بالنسبة إلى مفارقة الموقف، تلك الشخصية التي هي ضحية المفارقة"³. غير أن هذا التعريف يطرح إشكاليات كثيرة منها صعوبة الفصل المعروفة بين اللغة باعتبارها أسلوبا أو طريقة في القول وبين تمظهراتها المختلفة التي تتجلى في الإطار ببعديه الزماني والمكاني وفي الشخصية والوضع الذي تستقر عليه، ثم ليس النوع الأول أي المفارقة اللفظية هو أول

¹ نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، القاهرة-مصر، (د.ت)، ص 198

² سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، فصول، ع68، الحياة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، شتاء- ربيع 2006، ص 106

³ سامية محرز: المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي، مجلة البلاغة المقارنة "الف"، ع4، القاهرة-مصر، ربيع 1984، ص 36

المستويات التي يجب إدراكها لنجد أنفسنا صلب النوع الثاني وهو مفارقة الموقف، فلا يمكن في رأينا التمييز بين المستويين إلا إذا اعتبرنا التقسيم داخلا في باب التحوط الإجرائي والفصل المنهجي.

لا بد -إضافة إلى ما ذكر- من الوقوف عند مفهوم ضحية المفارقة إذ تعرفها "سامية محرز" إستنادا إلى "ميك" (Muecke) قائلة: "ضحية المفارقة (Victim of Irony) تشبه إلى حد كبير مفهوم الشخصية الإغريقية في الأدب "الفارماكوس" (كبش الفداء) "Pharmacos"، وهي شخصية في حد ذاتها تجمع بين التناقضات (...) الفارماكوس ليس بريئا أو مذنبا فهو بريء بمعنى أن ما حدث له أكثر مما يستحق ولكنه مذنب بمعنى أنه جزء من هذا المجتمع المذنب¹.

إن هذا المهاد النظري سيساعدنا دون شك في دراسة القصة القصيرة عند "زكريا تامر" التي يعد حضور المفارقة فيها حضورا لافتا مدعاة لتبيين مستويات حضورها ودورها في تحقيق مقروئية النصوص القصصية وكشف دلالاتها.

¹ سامية محرز: المفارقة عند جيمز جويس وإميل حيبي، ص 36، الجزء الثاني من الشاهد [] استندت فيه الناقدة إلى:

Northrop Freye: Anatomy of criticism (Princeton Univ.press, 1957). P.14

2-2- المفارقة في القصة التامرية

- مستويات الحضور وأبعاده

- في تشكيل الإطار

لقد سبق لنا الوقوف عند بعدي الزمان والمكان في القسم الأول من عملنا لذلك ستكون العودة إليهما من باب إستخلاص مظاهر المفارقة وتجلياتها في هذين المستويين:

يخضع تشكيل الزمان عند "زكريا تامر" في أحيان كثيرة إلى ثنائية الطمس والإظهار والمراوحة بين التعيين واللاتعيين والمرجعي والمفارق ففي أقصوصة "الإغتيال (النمرور في اليوم العاشر)" نلغي إشارتين زمنييتين إحداهما ترتاد بنا مناه الأساطير القديمة إذ يطول الزمن ولا يخضع لمقاييسنا المتعارفة "إستمر نومي يوما أو سنة أو مائة سنة"¹، أما الثانية فتترد في آخر الأقصوصة إذ يقول الراوي "ولما جاء الليل، عانقتني بحنان أخت وقبلت خدي"²، فهذا العبث بضوابط الزمن لا يتوقف عند حدود الإشارتين الزمنييتين بل يتجاوز ذلك إلى حدود دمج المعقول باللامعقول وتستحيل الحبيبة ميتة قاتلها الراوي ويصبح نومه الذي لا يدري كم إستمر دلالة واضحة على إدانته.

إن المفارقات الزمنية متنوعة في قصص "زكريا تامر" ففي أقصوصة "الذي أحرق السفن" (الرعد) يتصرف الراوي في الزمن

¹ الإغتيال (النمرور في اليوم العاشر)، ص 117-118

² نفسه، ص 119

الذي تحدده المرجعية الدينية ويعينه المنطق المألوف، فيحرّف قصّة الخلق كما وردت في "سفر التكوين" فيضيف للأسبوع يوماً ثامناً:

" في اليوم الأول خُلِقَ الجوع

في اليوم الثاني خُلِقَت الموسيقى

في اليوم الثالث خُلِقَت الكتب والقطط

في اليوم الرابع خُلِقَت السجائر

في اليوم الخامس خُلِقَت المقاهي

في اليوم السادس خُلِقَ الغضب

في اليوم السابع خُلِقَت العصافير وأعشابها المخبأة في الأشجار وفي

اليوم الثامن خلق المحققون، فأنحدروا إلى المدن، وبرفقتهم رجال

الشرطة والسجون والقيود الحديدية"¹.

يعلق "محمد كامل الخطيب" على هذه المفارقة قائلاً: "إذا كان الله قد خلق العالم في ستة أيام، وفي اليوم السابع إستراح كما في سفر التكوين، فإن عالم زكريا تامر قد خلق في سبعة أيام وبعدها في اليوم الثامن أي خارج حدود الأسبوع تأتي قوة مفارقة خارج مقياس الزمن الأسبوعي لتقتل العالم"²، فهذه المفارقة الزمنية تتأسس على قاعدة خرق سنن الكون بغية إدانة القمع المتمثل في الشرطة والمحققين والسجون والقيود الحديدية، إذ يبدأ الزمن بالخلق وينتهي بالخراب والدمار فيتحول كل ما هو جميل في الكون إلى دائرة الإنطحان ويغرق الكون في هذا السلب المتواصل للحرية.

¹ الذي أحرق السفن (الرعد)، ص 24

² أورده عبد الرزاق عبد: العالم القصصي....، ص ص 78-79

يخرق "زكريا نامر" في أقصوصاته أعراف الزمن فتتداخل في نفس الشخصية العوالم فلا تدري إذا كانت تعيش زمن الواقع أم زمن الحلم، مثلما تكشف عن ذلك شخصية "أكرم الإسماعيل" في أقصوصة "الفندق" (النمور في اليوم العاشر) حين يتردد بين اليقظة والحلم وقال لنفسه: "لم أفعل ما فعلت. أنا الآن نائم. وما حدث مجرد حلم مزعج"¹. إن هذه اللحظة الفانتاستيكية* تتموضع في الحد الفاصل بين لحظتين، هي لحظة لا تدوم إلا زمن التردد بين وضعي العجيب والغريب** فهي متلاشية، يقول "تودوروف" (T.Todorov) موضحا هذا الأمر "التعريف الكلاسيكي للحاضر على سبيل المثال يصفه باعتباره حدًا خالصا بين الماضي والمستقبل. إن المقارنة ليست مجانية فالعجيب يوافق ظاهرة مجهولة لم تُر مطلقا ولكنها آتية، العجيب يوافق زمن المستقبل وفي المقابل نرجع في الغريب غير القابل للتفسير إلى أفعال معروفة وإلى تجربة مسبقة وبهذا نرجعه إلى الماضي. أما بالنسبة إلى الفانتاستيكي في حد ذاته، فإن التردد الذي يميزه يجعله لا يستطيع بطبيعة الحال أن يتموضع إلا في الحاضر"². وأقصوصة "الفندق" من هذه الجهة لا تحدد لنفسها زمنا ثابتا بل تحافظ على ترددتها بين العوالم فتخرق حدود المعقول وتعيث بأوصال الزمن تمزيقا وتقطيعا، مما يجعل القارئ والشخصية معا في حالة غير ثابتة مترددين بين الماضي والحاضر والمستقبل.

¹ الفندق (النمور في اليوم العاشر)، 51

*الفانتاستيكي= fantastique

**العجيبMerveilleux / الغريبEtrange

² Tzvetan Todorov : Introduction à la littérature fantastique. Ed.

Seuil, Paris, France 1970, p.p. 47-48

تقيم المفارقات الزمنية في أقصوصة تامر قنوات متفرعة مفتوحة على المرجع من جهة وعلى عوالم السحر والأسطورة والخرافة من جهة أخرى، لأنها تسعى إلى شحن الواقع بتكثيف فني يجعلنا نستعيده مرمرًا ملفوفًا بأكفان من التعظيم والغموض، إن الزمن يحفز فعل القراءة وينفع المتلقي إلى الإفتتان بالعالم الممثل، ولكنه ما يلبث أن يكشف فداحته وتناقضه، فمن شأن المفارقة دائما أن تعمق الوعي بالتلاشي والضياح وحدة الألم، فيرتد القارئ إلى نفسه حائرا متسائلا عن ماهية وجوده في عالم يكاد يفقد صورته ويستحيل مسخا لا سلطة فيه إلا لمنطق السلطة.

تعزز هذه المفارقات نزوع القصة القصيرة إلى الإيهام والتضليل والمراوغة فتتنزل في زمن غير زمنها، زمن الخرافة والأسطورة والعوالم المفارقة، فتستحضره إستحضارا فنيا لتنتفتح على العوالم المدهشة ولكنها لا تستقر في النهاية إلا في رحاب الواقع، ففي أقصوصة "أقبل اليوم السابع" (دمشق الحرائق)¹ تتكرر عبارة اليوم السابع في ثنايا الأقصوصة مما يستدعي إلى أذهاننا عالم السحر والخوارق إلا إن إشارات كثيرة (طرقات المدينة. المحطات. الشوارع. الاسطوانات...) تردنا إلى إطار أليف تدركه الإدراك كله.

إن المكان ليتشكل في أحيان كثيرة تشكيلا مفارقا ينأى عن عالم المرجع ويمعن في الإغراب والإدهاش، "وفي اليوم السابع بلغ مدينة حجرية المباني وكان ناسها جميعا من خشب. وكان الصيف من خشب، وكانت الجياد والرماح والمرايا من خشب. وكانت المحطات فارغة

¹ أقبل اليوم السابع (دمشق الحرائق)، ص ص 39-44

مهجورة، والقطارات محطة في أمكنة قصية"¹. هذه المدينة الغريبة الغارقة في تخشبها تترك باب الواقع مواربا من خلال علامتين (المحطات/القطارات) رغم أنها تنزل في عالم القم من خلال علامتين (الجياد والرماح)، وتغرق في جمودها المحير فتتأسس المفارقة فيها من تعايش عالمين، عالم يشدها إلى زمن الماضي السحيق وعالم يشدها إلى زمن الحاضر، ويكون تحولها العجيب من القرار والثبات والموت إلى زمن الحركة والحياة خرقا لكل منطق فقد عاد الناس أحياء "يصخبون ويضحكون ويتبادلون الكلمات"².

يتراوح تحديد المكان بين مظهرين:

1-التعيين التام والدقيق (حارة مرجان/حارة السعدي/دمشق) فهو

من هذه الجهة مُدرَك إدراكا مرجعيا.

2-التعتيم والإغراق في الغرابة(غرفة لا نوافذ لها تغلق من الخارج، تستعيد في الصباح نافذتها)، (الفندق: النمر في اليوم العاشر)/ ونهر كثير المياه في جوف الأرض (الفريسة)، (النمر في اليوم العاشر) إذ يقول الراوي "وإزداد حزني عندما تنبّهت إلى أنني في يوم تال لا بدّ عائد إلى جوف الأرض، وسأضطر أنذاك إلى العيش في الأماكن المظلمة القذرة حتى يتاح لي يوما رؤية الشمس في جنور شجرة أو وردة"³. لقد غدا المكان بتناقضاته الحادة محددا لحالة التمزق التي تعيشها الشخصية بين ألفة ضائعة وعداء مائل، بين رغبة مدفونة وآلم محيق.

¹ أقبل اليوم السابع (دمشق الحرائق)، ص 40

² نفسه، ص 43

³ الفريسة (النمر في اليوم العاشر)، ص 121

- في حدث النهاية

تتميز قصص "تامر" بالمفارقة الحادة التي تقوم عليها نهاياتها إذ يعيث الحدث الأخير في أغلب الأحيان بكل منطق، فالقتل والشنق وقطع الرأس لم تعد أحداثا فاصلة بين عالمي الحياة والموت إذ أن كثيرا من الشخصيات تواصل حياتها بعد موتها، بل إنها تفعل في موتها ما كانت تفعله في الحياة، ففي أقصوصة "مغامرتي الأخيرة" (النمور في اليوم العاشر) يجد الراوي نفسه في القبر المظلم ولكنه يستحيل في عالم الأموات حيا يعقد الصفقات ويجهش بالبكاء "وبعد أيام زارني جرد جائع وإتفقنا معا على أن يأكل ساقي اليمنى لقاء أن يحضر لي راديو ترانزيستور (...) وبعد أيام ابتدأت أفكر في صفقة ثانية أتخلى فيها عن ساقي اليسرى لقاء الحصول على تلفزيون صغير"¹.

إن هذه المفارقة تكشف لنا أن عالم الأموات لا يدعو أن يكون صورة مشفرة لواقع الاستغلال والابتزاز، أما في أقصوصة "آخر الرايات" (الرعد) فإن قطع رأس الراوي بعد إتهامه بمحاولة تسميم الرجل الغني لا يمنعه من مواصلة الحياة" فنبحني بحركة خاطفة وسقط رأسي على الأرض، فتألمت ونهضت واقفا (...) وعندما بلغت البيت، صاحت أمي: "أين رأسك؟" فلم أجب لأنني كنت بلا لسان"².

هذا الحدث متكرر في أقصوصات "زكريا تامر" ففي أقصوصة "الكذب" (الرعد) يعمد التلاميذ إلى قطع رأس أحدهم ثم يندروا إلى الصباقة في مكانه "ولكز أحدهم الصغير ذا العينين الزرقاوين والشعر

¹ مغامرتي الأخيرة (النمور في اليوم العاشر)، ص 134

² آخر الرايات (الرعد)، ص ص 105-106

الأشقر، فوثب على الفور واقفاً، وصاح متسائلاً بفضول: "هل كذب المعلم؟"¹. الرأس عضو يناط بعهدته التفكير، إلا أنه صار معطلاً حتى أن قطعه لا يغير من واقع الحال شيئاً، بل إنه يريح الإنسان من مغتبة التفكير في الحيف والزيف والكذب والخداع، فيمثل هذا الأسلوب الساخر سخرية سوداء يصور "زكريا تامر" الواقع الغارق في بشاعته وانتهاكه الحرمات والمقدسات، والذي يطال ظلمه عالم الأحياء مثلما يطال عالم الأموات.

يجبر منطق السلطة اللاعقلاني الشخصية على الحياة (عمر الخيام/ طارق بن زياد...)، بل إن السلطة قد يفوتها شيء من حياة الشخصية، فتستحضرها من قبرها عنوة وتتدارك ما فاتها من قمع مثل "محمد المحمودي" ذاك الرجل الذي عاش حياة ساذجة وغادر دنياه في صمت ليدفن في قبر تحت المقهى، غير أنه يُستجلب قسراً ليصبح بأيدي جلابيه مخبراً.²

مزية "تامر" في كل هذا، إقتناص لحظات الحياة الأشد تعقيداً وبنائها بناءً فنياً مفارقاً يجعل كل شيء ممكن الحدوث والوقوع فيُشَرِّح بذلك التفاصيل، ويُشكِّل منها قصته تشكيلاً فنياً فريداً حتى يحقق من خلال لغته وصول الرسالة إلى المتلقي عن طريق إبتعاث الحياة من الموت، والحركة من السكون إبتعاثاً تضطلع فيه لغة المفارقات بأسمى وظائفها "فلغة القصّ تطمح أساساً إلى التوصيل... لا توصيل حقائق علمية جامدة أو صورة واقعية هامدة، وإنما توصيل عالم حيّ متدفق

¹ الكذب (الرعد)، ص 121

² ملخص ما جرى محمد المحمودي، النمر في اليوم العاشر، ص 83-86

ينخلق عبر الكلمات التي تستعمل لقيمتها الدلالية بلا شك ولكنها تستعمل أيضا لقيمتها الموقفية"¹.

يكتسي حدث النهاية عند القاص السوري "زكريا تامر" أهمية بالغة، فأحداث من قبيل (هروب عمر المختار من المشنقة إلى القبر أو عودة مصطفى الشامي من القبر ليوأجه السجن في الواقع...) أحداث تكتسي قيمة مأساوية بالغة تحضر في الأقصوصة لمنحها الإحياء الضروري والدلالة اللازمة التي تشعر الإنسان بفداحة التهميش الذي تجاوزه إلى تاريخه وقيمه ومبادئه حتى إن "وليد إخلاصي" رأى بعد استعراض نماذج من خواتيم "زكريا تامر" أنها تؤكد "قدرته الفنية في تلخيص الموقف العام للقصة أو إطلاق الحكم الأخير على مجرياتها"².

- في أساليب السخرية

يتميز أسلوب "تامر" بالبناء الفني المحكم الذي يتوسل في أحيان كثيرة بالتضخيم والإشارات الساخرة التي عبرت عنها المفارقات المتعددة، والبناء الاستعاري للواقع. لقد تجلت هذه السخرية التي لا تخلو من مرارة ونقد لاذع في العبارة الموحية واللعب بالكلمات ومدلولاتها، ويبرز ذلك في عدة مواضع منها ما يذكره "تامر" في لوحة "وسام المنقذ" من أقصوصة "الأعداء" إذ يشير إشارة واضحة إلى هزيمة "حزيران 1967" التي بفضلها حصلت اللغة العربية على أرفع وسام "لمساهمتها في تحويل هزيمة حربية إلى نصر، فهي أسمت الحرب إنسحابا وأسمت الإنسحاب صمودا وأسمت الصمود بطولة وأسمت

¹ صبري حافظ: الخصائص البنائية، ص 31

² وليد إخلاصي: دقة الصانع، ص 30

البطولة نصرًا¹، فتحريف الدال والعدول به إلى نقيض دلالاته يخلق المفارقة ويكشف الزيف والخداع وما تعرض له المواطن العربي من مغالطات وتمويه جعلت إكتشاف الحقيقة يؤدي إلى إحباط جماعي وفقدان ثقة في النفس.

لم تجانب "سيزا قاسم" الصواب في قولها "نعتقد أن التحول الذي طرأ على الأدب بعامة في بداية الستينات قد تأكد بعد هزيمة 1967 وتفاقم بعد ذلك وأن العنصر المهيمن على أعمال أدباء الستينات هو المفارقة، فالمفارقة تمثل المبدأ التنظيمي الذي يحكم بنيات هذه الأعمال"². يكشف توسل "تامر" بالأزواج التقابلية وتمييع دلالاتها بوضوح عن هذا التناقض الذي أصبح سمة المجتمع الغالبة، مما فتح أبواب التشويه على مصراعها، إذ يكشف حوار "يوسف العظمة" مع رئيس المخفر عن إمحاء الحدود بين دلالات الملفوظات حتى تخدم غاية الرغبة في المغالطة، مغالطة وسيلتها اللغة التي غدت تضحج بالتحريف والتزوير:

- "الإنسحاب سيحافظ على أرواح رجالنا (رئيس المخفر)

- "إذن أنت تقترح الهرب؟! (يوسف العظمة)

- "إنني أقترح الإنسحاب لا الهرب"

- الإنسحاب والهرب أمر واحد لأن الوطن في حال الإنسحاب أو الهرب

سيترك للعَدُوّ ليستولي عليه"³.

¹ الأعداء، 9- وسام المنقلد (النور في اليوم العاشر)، ص 9

² سيزا قاسم: المفارقة في القصص العربي المعاصر، ص 106

³ الاستغاثة (دمشق الحراني)، ص 147

عبثاً يحاول "يوسف العظمة" تصحيح ما طرأ على الخطاب من مسخ، لكن رئيس المخفر يسعى إلى نكريس هذا الوضع، بل إنه يكتم صوت هذا المناضل حين يزجّ به في غرفة ضيقة معتبرا إياه معنوها يمثل وجوده خطراً على المجتمع برمته.

لم يكن "زكريا تامر" محتاجاً إلى التوسع في الوصف حتى يعبر عن السخرية من الواقع، بل كان يكتفي ببعض النعوت ليحدث المفارقة التي تبعث على الضحك المشوب بالمرّ فطبع، فالنعت "عادلاً" الذي يُسند إلى القاضي في آخر أقصوصة "الشرطي والحصان" (دمشق الحرائق) في قول الراوي "وكان القاضي عادلاً، فسبق الحصان في فجر أحد الأيام إلى ساحة رئيسية (...)" تدلّى بعد حين مشنوقاً¹ يبرز بجلاء التعارض بين سمة "العدل" والنتيجة المباشرة المنطقية التي تكشف عنها "فناء السببية" في قوله (فسبق)، فبمنطق العدالة يُدان الحصان الذي دافع عن حقه في المرور من الشوارع، فأَيّ عدالة هذه التي لا تتّصّل الدوافع والأسباب وتحاكم الشخصيات دون تحقيق؟ إن حضور الصفة والفعل المناقض لها يعني عدم وجودها، مما يكسب اللغة إحياء بالظلم الصارخ وسقوط المبادئ والقيم في مستنقع المصالح الضيقة واستغلال القانون للإيهام والمراوغة والتضليل.

يعمد "زكريا" في بعض الأحيان إلى توريط شخصياته حتى تكشف نفاذة تفكيرها وتقدم نفسها للقارئ تقديمًا يبرز غرقها في الجهل والدوغمائية المقيّنة، ففي أقصوصة "التراب لنا وللطيور السماء" يعرض العجوز اختراعه المتمثل في الطائرة القادرة على إهلاك الأعداء وحين استفتى الملك الناس في ما يقترحه العجوز "بادر رجل ذو

¹ الشرطي والحصان (الرعد)، ص 79

لحية طويلة إلى الكلام فقال بصوت منهّدج: "كفر وإلحاد أن يقلد الإنسان ما خلق الله وأن يخالف مشيئته. الطير يطير لأن الله خلقه كي يطير ووهبه جناحين، أما الإنسان فيجب ألا يطير. السماوات للملائكة والطيور، والله خلق الإنسان ليمشي على الأرض ويجب أن يظل حتى يوم القيامة يمشي على الأرض ولو أراد الله أن يبلغ الإنسان السماوات لمنحه جناحين"¹.

إن هذا النكوص والارتداد إلى التفسيرات التوثمية ينزعان عن الدين جوهره ويجعلانه معطلا لإرادة الإنسان مانعا عن كل خلق وإبتكار، ويقف الملتحي بتكفيره المستمر عائقا أمام العقل الخلاق القادر على النفاذ إلى أعلى المراتب وتحقيق كرامة الإنسان ومجده. يتعزز حضور السخرية في خطاب الملتحي حين يتوسل الراوي بالمحاكاة الساخرة لكوجيتو "ديكارت" الفيلسوف الفرنسي الذي عُرف بربطه الشهير بين العقل والوجود (أنا أفكر إذن أنا موجود)، إذ يقول صاحب أكبر لحية: "الحرب لا يحتاج إليها إلا من كان ليس موجودا، ونحن - والله الحمد- ذوو لحي، إذن نحن موجودون"². فإفراغ الوجود من معناه السامي النبيل، وقوامه العقل المفكر الخلاق الداعي إلى الفعل، وقصره على مظهر زائف (الإلتحاء) ليدعو إلى الدهشة والسخرية من التفكير الأجوف الذي لا ينم إلا عن جهل وغرق في الظلمات.

تتأسس السخرية عند "زكريا تامر" من خلال أساليب كثيرة منها الوصف حين يعتمد إلى خلق المفارقة بإقرار الصفة ونقيضها، مثل ما

¹ الغراب لنا وللطيور السماء (دمشق الحرائق)، ص 57

² يتكرر موقف الملتحي في أقصوصات عديدة منها الأعداء / اللّهي...

² اللّهي (الرعد)، ص 39

تبرزه صورة القاضي الذي يجمع بين وداعة الإبتسامه وتجعد الوجه، والعمر الذي يقاس بالآلاف السنوات¹، هذا الجمع بين المتناقضات والزج بالمفارق في المشاكل سمة مطردة عند القاص السوري، لكان بناء المفارقات أضحى إستراتيجية سردية تكشف عنها اللغة المملوغة بالإيحاء، والوصف المؤلف بين العناصر التي لا تجتمع في غير القصة "مما يجعلنا أمام بناء فني يستثير الضحك فينا ولكنه ضحك ممزوج بشعور التمزق الحاد يشف عن إبداع واع بمرحلته مدرك لأخص خصائصها التي تقتضي تعبيراً مغايراً وخرقا لسنن الإبداع المعروفة وإبتعاث القصة القصيرة صلب منطق آخر، فقد غدت المفارقة عنده إستراتيجية سردية وموقفا من التراث الحضاري حين يتجه إلى إعادة تقييم التراث الفني الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتحويله"² بل إنه لا يكتفي بهذا إنما يتجاوزه إلى غاية أسمى وهي إدانة الواقع وكشف تفاهته وسذاجته، ففي لوحة "البطل" (الأعداء) يستحضر الراوي شخصية "خالد بن الوليد" ليفضح ما أصبح عليه المجتمع العربي من سطحية محيرة وتعلق أهله بالأوهام التي كرسها وسائل الإعلام وتفننت في صياغتها لتصرف إهتمام الإنسان عن قضاياها المصيرية التي تمسه قيمة ووجودا إلى مسائل تستنزف طاقاته دون أن تمنحه خبزا وحرية. مفاد الأمر أن مذينة تلفزيونية تسأل "خالدا بن الوليد" عن كيفية تحقيقه للبطولة والشهرة فيجيبها " لقد صرت بطلا بفضل ملح أندروس الفوار، ففي كل صباح كنت أشرب كوب ماء بعد أن أنيب فيه ملعقتين من ملح

¹ السجن (الرعد)، ص 14

² سامية محرز: المفارقة عند جيمز جويس وإميل حيبي، ص 36

أندروس... فملح أندروس كما يعلم القاصي والداني ينشط الكبد وينظف الأمعاء ويقوّي الجسم والعقل"¹.

لقد مكن أسلوب المحاكاة الساخرة للخطاب الإعلامي في قسمه الإشهاري خاصة من إستحضار الشخصية التاريخية وتنزيلها في الواقع لا لإعادة تقييمها، بل لجعلها شاهداً على مفارقات الواقع الذي ترك الجوهر وتعلق بأوهام إكتساب القوة والبطولة من ملح "أندروس"، إن قيم البطولة والكرامة صارت تخضع لتهميش منظم تسعى السلطة من ورائه إلى تكريس واقع الرضى والصمت والخوف، بل إنها صارت تحجب كل إشرافات الماضي وتعمل على طمسها وتحويلها إلى ضرب من الأقوال المأثورة البائدة التي لا تغني ولا تسمن من جوع، إذ يقول الراوي في أقصوصة الأعداء (20- الشمس والأقمار): "الجبان الحي خير من الشجاع الميت، فقيل البِد القوية وأدع في السر أن تكسر، وإذا أردت مطلباً من كلب فقل له مولاي الكلب. كن أول من يطيع وآخر من يعصي، فلا رأي لمن لا يطاع، وإذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب، والقناعة كنز لا يفنى، والحسود لا يسود، فأستقم كما أمرت وأطع أولي الأمر، وكل من سار على الدرب وصل"².

إن التراث قد تحول إلى وسيلة فعالة لفضح الرغبات المجنونة في إستغلال الإنسان ودفعه إلى الطاعة العمياء وتدجينه وتكريس قذرية السلطة في ذهنه، هذه السلطة التي تكشف عنها مظاهر الحياة المختلفة ويفضحها توسلها بالدين والإعلام ووسائل التربية والتعليم، ولعل هذه الغاية دفعت "زكريا تامر" إلى التوضيح بالحبكة القصصية في بعض

¹ الأعداء (14- البطل)، ص 11

² الأعداء (20- الشمس والأقمار)، ص 14-15

الأحيان ليبنني لوحات أساسها نقل المغزى أو العبرة التي تشف عنها الأقوال بغية التحريض الذهني وخلق إرادة الفعل والتجاوز، وهذا ما عبر عنه القاص السوري بقوله "أما دور الأديب في خلق الرغبة في التغيير لدى الإنسان. إن للأدب إمكاناته وطاقاته المحدودة، ومطالبة الأديب بما لا يستطيع فعله كمن يُرغم عصفورا على حمل بندقية وخوض معركة، فهو سيخفق لا محالة في قتل العدو، وفي الوقت نفسه ستحرم السماء من غنائه ومن تصفيق جناحيه، فتكون الخسارة أكثر من الربح"¹.

2-3- الرمز والواقع: انفتاح المعابر

إننا سننطلق في هذا الموضوع من بديهة مفادها أن القصة القصيرة في التصور العام حقل خصب لترميز الواقع أو قل هي طريقة مخصصة تعتمد الرمز من بين وسائل فنية أخرى بغية معالجة الواقع ولا نعني بالواقع شكل التفاصيل اليومية كما نعيشها ونراها إنما هو الطريقة المخصصة التي يتوصل بها المبدع في تشكيل هذا الواقع والأثر الذي يحدثه فينا جراء ذلك. وإذا أردنا تبسيطا أكثر فإننا نقول إن للواقع صورا متعددة إحداها ما يجري في الحياة من وقائع وما يوجد فيها من شخصيات وأشياء... أما الواقع في مجال الفن عموما والأدب خصوصا فهو ليس إلا وجهات نظر متعددة وتقييمات مختلفة وتصورات لهذا الواقع "فما يوجد حقا هو روايات مختلفة من الواقع قد يكون بعضها

¹ فاطمة سليم: لقاء مع القاص السوري زكريا تامر، ص 87

على طرفي نقيض من بعض وهي جميعها من آثار التواصل وليست
إنعكاسا لحقائق موضوعية سرمدية¹.

تطرح من هنا مسألة هامة تتمثل في "واقعية العمل الفني"
ومدى قدرة الأدب خاصة على نقل الحقيقة. هذا أمر مستحيل لأن
الحقيقة لا توجد إلا في ذاتها وليس من شأن الأديب عامة أن يقول الواقع
كما جرى فعلا بل كما يتصوره وكما يراه فـ"الواقعية من أي نوع لا
تقوى على تصوير الحقيقة بل تزيفها، لأن الحقيقة ليست فيما [كذا] يبدو
أننا نفعل بل فيما نحلم ونتخيل وفيما نخفي"².

إنطلاقا من هذا نصل إلى تحديد مقصدنا الأساسي بهذا
المصطلح (الواقعية) وهو لا يعني عندنا صفة لتيار من التيارات الأدبية
المعروفة في تاريخ الأدب إنما مدار إهتمامنا به يتلخص في سؤال بسيط
جدا هو: ما المقصود باعتبار القصة القصيرة تسعى إلى مشابهة الواقع
مثلما تسعى إلى تكثيفه وترميزه؟³، عن هذا السؤال تتولد أسئلة أخرى:

- ما علاقة الرمز بمشابهة الواقع؟

- هل يمكن أن يكون الرمز وسيلة القصة القصيرة في بناء واقع

فني يستهدف الواقع المعيش ولا يكرره ؟

- أي كيف يُبنى الواقع في القصة القصيرة بناء رمزيا قائما على

التكثيف والإيحاء؟

¹ محمد القاضي: إشكالية القصة القصيرة، ص 168 - نقلا عن:

Paul waltz laurick : la réalité de la réalité. Ed. du Seuil, coll.
Points, 1984, p7

² خيري دومة: لتداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 11

³ فاطمة الزهراء: العناصر الرمزية في القصة القصيرة، ص 21، نقلا عن رشاد رشدي: نظرية

الدراما من أرسطو إلى الآن - مكتبة الانجلو المصرية، ص 243

- وبالتالي أي حظ للقصة التأميرية من الرمز في تشكيل العالم
تشكيلا فنيا قائما بدرجة أولى على لعبة الأدب الأساس، وهي لعبة الإيهام
بحقائقية العالم المسرود والمشكّل؟

أوردت " فاطمة الزهراء" في كتابها " العناصر الرمزية في
القصة القصيرة" عدة تعريفات للرمز منها ما نقلته عن الموسوعة
الإنجليزية "الرمز هو مصطلح أطلق على الموضوع المرئي الذي يمثل
بالعقل تشابه Semblance شيء غير مرئي "not shown" ولكنه
تحقق عن طريق الارتباط به أو التداعي "Association"¹. نستنتج من
هذا التعريف أن الرمز بأعتباره علامة لا يصرح بدلالته تصرّحا فجّا
ولكنه يرمز ويشير إليها من خلال رابطة التشابه، وتقتضي الإشارة إذن
إعادة بناء الموضوع لتمويهه وإكسابه إهاب التستر حتى لا تُقتل روح
الإيحاء التي هي جوهره ومعناه "فالرمز ليس نقلا عن الواقع وإنما أخذ
منه ثم تجاوزه وتكثيفه ليتخلص من واقع المادة ويرتفع إلى مجال
التجريد. وهنا يتحقق الإيحاء Suggestion بالإنفعالات والأفكار عن
طريق إعادة خلقها re- creation في العقل كي يتم التعبير عن حالات
نفسية تستعصي على التفسير أو التقرير كفكرة الحياة والموت واللانهائية
وفقدان المعنى"².

الرمز إذن يمارس عملية تحويل على الواقع، فيجرّد قوانينه
ويكثفه لينشئه إنشاء مغايرا، لذلك وجدت القصة القصيرة في الرمز
مجالا خصبا حتى تؤسس المعنى وتخلق من تفاصيل الواقع الكثيرة
أشكالا فنية متعدّدة، وبنّت واقعها الفني المخصوص واستطاعت أن

¹ فاطمة الزهراء: العناصر الرمزية في القصة القصيرة، ص 19

² نفسه، ص 20

تكشف عن معاناة الإنسان وأن تنفذ إلى المناطق المجهولة فيه مبرزة تعقيداتها وإضطراباتنا، مما جعل سمة الشعرية فيها تكسيها كفاءة الإيحاء" ويبدو أن ذلك الالتقاء القصصي بالشعر أدى إلى سهولة إستيعاب القصة القصيرة لأساليب الرمز- أكثر من الأشكال النثرية الأخرى- وبطاقة الشعر إكتسبت القصة القصيرة عمق المجاز كما إهتمت بإيحاء الكلمة وهي يتناولها الأحداث من زاوية خاصة تسعى إلى تجبير أقصى طاقاته فأدى ذلك إلى توخي الحدث الدال أو الحادثة الرامزة¹.

- رمزية الأحلام: صرخة الوهدة

لقد جاءت القصة التامرية راشحة بالرمز، إذ لا تخلو أقصوصة من هذا التشكيل الإستعاري الذي يغلف الأشياء بغلاف من الإيحاء والتجريد يمنحها طاقات تعبيرية هائلة، غير أننا قد تعرضنا إلى كثير من هذا في سياقات سابقة لذلك إختارنا أن نصوب وجهة ظاهرة بكتسي حضورها أهمية بالغة وهي ظاهرة الأحلام التي وشحت كثيرا من أقصوصات تامر وغدت فيها أمنا لا غنى عنه في تشكيل رؤية المبدع للإنسان وهو غارق في تأملاته الداخلية، وهذا أمر قال عنه "محمود إبراهيم الأطرش" ما مفاده أن "القصة عند زكريا تامر تقترب من الرمز كثيرا حتى تكاد تكون أقرب إلى التجريد وهو يسعى إلى ذلك وصولا إلى تقنية فنية تعتمد على عناصر تقنية منها الأحلام وأحلام اليقظة والنجوى والكوابيس"²

¹ فاطمة الزهراء: العناصر الرمزية في القصة القصيرة، ص 31

² محمود إبراهيم الأطرش: إجهادات القصة في سورية بعد الحرب العالمية الثانية، ص 292

يرى "إيريك فروم" في تبياناه لطبيعة الحلم، أنه التعبير الحقيقي عن التحرر من ضوابط الواقع ومقتضياته إذ يقول إننا "نكون أحرارا خلال النوم بل أكثر حرية مما نكون عليه خلال اليقظة. فنحن إذ نتحرر من أعباء الحمل ومن مقتضيات الدفاع عن أنفسنا تجاه الواقع أو التصدي له، لا يعود مفترضا بنا أن نراقبه أو أن نسيطر عليه لا يعود بنا حاجة إلى النظر إلى العالم الخارجي فنتركز أنظارنا على ذاتنا وحسب (...)

بل إننا قد نشبه الملائكة من حيث عدم خضوعنا للواقع"¹، غير أن الحلم في مجال الأدب عامة والقصة القصيرة خاصة له خصوصياته الفنية فهو ضرب من الإنشاء والتصور لعوالم الآخرين يتلبس بذات المبدع ونوازعه، مما يكسبه ثراء وإثارة أثيرين، ويقتضي فهمه وتفسيره سياقات أخرى تتعلق بزمن الكتابة ورؤية المؤلف والنص والعالم... إن الحلم من هذه الجهة يغدو حمّال أوجه فهو غوص في الأعماق النفسية للشخصية وانعكاس لتأثيرات العالم الخارجي من ناحية وذاتية المبدع من ناحية أخرى.

لقد تنوع حضور الأحلام في أقصوصات "تامر"، بعضها جاء في قالب إسترجاعات متكررة للماضي يعاضده أمل المستقبل المشرق لتتحقق الصلة بين قدوم "عمر القاسم إلى الضيعة وخروجه منها مرتقيا سلم الوظائف ليصبح بين عشية وضحاها وزيرا تتعقد فيه أحلام الفقراء والبائسين كما في أقصوصة "يا أيها الكرز المنسي" (دمشق الحرائق)، أما بعضها الآخر فقد اتخذ صور كوابيس مزعجة تمرق سكون الليل وتشق وحدة "أكرم الإسماعيل" في أقصوصة "الفندق" (النمور في

¹ إيريك فروم: اللغة المنسية: مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قبسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط1، 1995، ص 31

اليوم العاشر). أما في أقصوصتي "النابلم... النابلم" أو "جوع" من مجموعة "الرعد" فإن أحلام اليقظة سرعان ما يبتورها الواقع الأليم بموانعه المتعددة وترتد الشخصية إلى واقعها لتعيش يتمها الاجتماعي منكسرة مخنولة.

غير هذه الأمثلة كثير أتينا على ذكر بعضه في مواضع سابقة لمأرب متعددة لذلك سنقتصر إهتمامنا على تتبع رمزية بعض الأحلام التي توصل بها القاص السوري "زكريا تامر" لتنبين الصلات الوثيقة التي تعقدها الوقائع المشفرة في فضاء اللاشعور مع ما يجري من وقائع يومية، وهي في الحقيقة ليست صلات ظاهرة بل وشائج خفية تحتاج من القارئ عقد الروابط التي عثمها السرد وحاول جاهدا تمويهها وفق إستراتيجية قوامها التفنيت والبتر دأبا مطردا، بل لعله من المفيد لنا أن نصوب إلى أقصوصة بعينها حتى نسبر أغوار عالم النفس الغامض الذي حاول الراوي تشريحه وكشف صوره المتعددة بالمراوحة بين نقل الوقائع وأحلام اليقظة والذكريات والأمانى... وقد إختارنا أقصوصة "البدوي" من مجموعة "دمشق الحرائق" لشدة حضور هذه الظاهرة فيها ولما توفرت عليه من كثافة رمزية تزيد من أهميتها في تعرية الذات والغوص في أعماقها.

تمتد هذه الأقصوصة من الصفحة (195) إلى الصفحة (235)

مما يجعلنا نعدّها "قصة قصيرة طويلة" "Long Short- Story" يتناول السرد فيها تقلبات شخصية "يوسف" بين عوالم شتى وأمكنة متعددة منها المقبرة والشارع والمصنع والفندق والبيت القديم...إلا أن أغلب الأحداث ترتدّ إلى القبور هذا المكان الضيق الذي يعيش فيه

"يوسف" منعزلاً إلا من أحلامه "وسميرة" ذلك الجسد البضّ الطافح
أنوثة ينير ظلمة أيامه.

تدور القصة برمتها بين حدث بداية إذ يتبع "يوسف" جنازة فتاة
تدعى "إليلى" يتركها في قبرها ولكنه يعود بصورتها معه إلى القبر،
وحدث نهاية يعيد "يوسف" إلى بيته القديم حيث وُلد وحيث الثبات
والقرار المكين. فالقصة من هذه الجهة منغلقة كل الإنغلاق رغم إيهامها
بأنفتاح العوالم، فكل ما جرى وامتدّ على بياض الورقات ليس إلا أحلاماً
وإرتحالات نفسية تنتهي بالإفاقة والعودة، إذ يقول الراوي في نهاية
الأقصوصة "وأحسن وهو يمشي بين البيوت الطينية أنه سينشق بعد
مرض طويل هواء حقيقياً ممزوجاً بضياء الشمس وبدا الأمس مجرد حلم
أسود بَدَّه الصباح"¹، لقد إنتصر وضوح الواقع وجلاؤه على عتمة
الأحلام وسوادها وإنتهى الهروب بأنكسار وعودة لكان قدر المواجهة
يلحق الشخصية التامرية فهي لا تغرق في أحلامها إلا لتجد نفسها في
أحوال الواقع مكومة موجوعة لا تني تتحسس جروحها وآلامها.

في الأقصوصة حضور لافت لعناصر لها دلالاتها الرمزية،
فـ"إليلى" هذه الفتاة التي وقع دفنها تستمرّ حية في ذاكرة "يوسف" تقفح
عليه وحدته وتذكّره ببشاعة الموت وقسوته" لن ترتدي الميّنة ثياباً
بيضاء. لن تزغرد النساء. لن يعانقها شاب وسيم الوجه ويقول لها "يا
حبيبتي" (...) وكان موقناً أن الموت أبصره وحملق إليه بشراة وغيظ
(...) الميّنة إسمها إليلى، صبية في مقتبل العمر، وحيدة الآن في حفرة
مظلمة بينما السماء زرقاء والشمس متوهّجة والأشجار خضر. وإنكفاً
دافنا وجهه في الوسادة فريسة لخيبة مريرة لا سبب لها. أخ. أخ. سيموت.

¹ البدرى (دمشق الحرائق)، ص 235

الرغبة في الموت والخوف من الموت صوتان ينموان في لحمه
ويصعدان عاليا (...) وتخيل إليه خلال لحظات أن قبوه ليس إلا قبرا¹،
يتأسس العدول عن الموضوع إلى الذات وتصبح الميتة في قبرها إنعكاسا
لشخصية يوسف في قبوه، إنها مرآته التي يرى فيها مصيره المحو
بظلمات حالكة تختلط فيها عزلة القبر بفراغ القبو، لقد غدا الموت يسري
في كيانه مبهما غامضا" وتخيل يوسف نهرا يجوس المدينة تحت
الأرض عبر السكينة والظلمة. صوت المرأة يبوح برثاء أسود. النهر
صامت والماء يتسكع صامتا تحرسه الأشباح بينما الغناء يضمحل
ويتلاشى².

تتكثف صورة الموت من خلال عبارات (التابوت والقبو والقبر
والظلمة والرثاء والصمت...) فكانها ترسم جميعا مشهد جنازة الذات
تسير بخطاها الرتيبة لترسم الأتني المعتم سلفا. أما البدوي فهو نداء
مكتوم في الأعماق يطفو بين الفينة والفينة دعوة إلى الصراخ والتمرد
لكنه يصطدم بواقع الهزيمة المرّ "إنهض أيها البدوي المشعث الشعر
وأطلق صرختك رعدا غاضبا. أواه يا أمي لن أملك سيفا وعباءة وجوادا.
رماح أجدادي مدفونة تحت جبال الرمل. يوسف لم يلوح بسيف في وجه
شمس مستمرة فوق أرض معركة ولم يمتط صهوة جواد. يزار الأسد.
الموت يحشو حنجرتي قطنا ويسرق الهواء"³.

تطفو صورة البدوي بين الفينة والأخرى وتمنح الرأوي فسحة
تكشف عن أمانيه وتعيد له الثقة بنفسه وبقيمه وجوده، وقدرته على الفعل

¹ البدوي (دمشق الحرائق)، ص 196-199

² نفسه، ص 207

³ نفسه، ص 210

وإطلاق صوت الحرّية عاليًا، البدويّ بركان من الأمل التي تبحث عن موطئ قدم في واقع زلّت به الأقدام، وشعلة من حريق غطاها الرماد تتحسّس منفذا بين ركام الهزائم المتعاقبة فتخبّيب ولكنها لا تنني تعاود محاولة الإنبثاق والبعث من جديد.

لقد كان "يوسف" مؤمنا بثورة البدوي "واقفا بأن البدويّ سينكّم في يوم من الأيام إذ يرفع الجواد قائمته الأماميتين إلى أعلى في جموح مباغت وبطلق صهيله الذي ينادي الصّحارى النائية"¹.

إن شخصية البدويّ مسكونة ببعدين: فهي إضافة إلى كونها تمثّل الثّورة المكبوتة في الحناجر وصوت الحرّية الذي سيصدح ذات يوم معلنا تمرّده محطّما قيوده شاهرا سيفه في وجه كل قوى الضبط والتسليم، تنطوي كذلك على ضعف مقبّيت سرعان ما ينجلي فيروّض جموح الأشعث الثائر ويطوّع إنفعاغه ويحدّ من هيجان بركان الثورة فيه ويردّه إلى جسده المقموع رغبة شبقية ملحة لا تُغلب "وإستيقظ بدويّ في أعماق يوسف، بدويّ جلف، مشعث الشعر، يملك خنجرا مقوس النصل، ويملك خيمة في صحراء مجدبة، ولا يملك إمراة، وها هو ذا الآن ينحدر إلى المدن تقوده رغبة هوجاء في بيع عينيه من أجل ضحكة إمراة"².

يسلخ البدويّ إهاب التمثال ويغدو متماها مع شخصية "يوسف" المحمّلة بضجيج الأضداد، المسكونة بالمفارقات، الممزّقة بين نوازعها العقلانية ونواقيس الجسد التي تدنّق وتدنّق في إيقاع مجنون لا يهدأ. "يوسف" ينوء بحمل الإستلاب في المصنع وطفولة بائسة لا تمنحه غير إحساس بالفقد والحرمان، فكان عليه إذن أن يحيي عملية "الفتام من

¹ البدوي (دمشق الحرّاق)، ص 214

² نفسه، ص 216

جديد" فيتحرّر من ضعفه وإستسلامه "وركّز يوسف نظراته على سطح الطاولة حيث كانت دمية صغيرة من قماش أبيض متسخ. إنها صديقته. وقد رافقته منذ صغره (...). وأخرج من درج الطاولة دمية، وفصل بحذاء المرهف رأس الدمية عن جسدها، ورمى الرأس والجسد إلى عتمة الغرفة حيث أعقاب السجائر مبعثرة. رحلت طفولته ونأت عنه دون أمل بعودة ثانية. لن يكون له أطفال. لن يسمع الأصوات الرفيعة النزقة تناديه: بابا. لن يكون له بيت، ولن يملك قطعة بيضاء"¹.

فطم "يوسف" نفسه عن طفولته مثلما ينظم الطفل عن ثدي أمه، ممّا يعكس رغبته في الإنقطاع عن ماضيه الأليم بل إنه يريد ألا يلتقي بهذا الماضي في المستقبل حين يثور على مصيره المنتظر، فهو يرفض أن يكون أبا تعود إليه طفولته في مراة أبنائه، ولهذا ما يبزره في الأقصوصة فطالما تذكر "يوسف" أباه الذي يكشف عن صورة قمع موروث يتجاوز مجاله الأسري الإجتماعي الضيق لينفتح على أفق التاريخ العربي القريب حين مارس الأتراك سلطة أبوية مقبنة على الناس ونكّلوا بهم وسجنوهم صلب وصاية تقمع حرياتهم وتحذ منها بل تصدرها لصالح السلطان السياسي والديني، فصورة الأب صورة رمزية تدن القمع في مختلف أشكاله وتفضح ممارساته ونوازعه الباتريكية "وتخيل والده سلطانا تركيا، ثمة عمامة كبيرة على رأسه، وله لحية سوداء تضفي على وجهه مسحة من الشرّ الخالد، وحوله عيون خاشعة. مولاي. وينحني أتباع ويجلبون له أجمل النساء من مختلف اصقاع الأرض"².

¹ الهدوي (دمشق الحرائق)، ص ص 213- 214

² نفسه، ص 211

إن طفولة "يوسف" المحكومة بسلطة الأب مرآة تنعكس عليها صورة الاستلاب المرير في المجتمع العربي، هذا المجتمع الذي ورث الأغلال والتحكم والرقابة فأضحى أفرادُه "متقنين" ثقافة قمعية بارعة الإلتقان تترك آثارها البليغة في نفوس الشخصيات ويتسم تاريخها بسلطان قدرِي لا سبيل إلى الفكاك منه" سيقولون له (السلطان/ الأب): "هذا هو المجرم"، وسيتكلم السلطان فيقول: "إرموه إلى البحر" فيضعون في قدميه أثقالا حديدية ويلقونه في الماء. ساغوص كحجر ثقيل. وعاد يوسف إلى بيته العتيق. أمه تصرخ. إخوته الصغار يتشاجرون. أبوه ينفخ دخان نرجيلته بينما وجهه متشبث بعبوس قائم¹

هذه الصورة القائمة التي يرسمها الراوي لماضيه وماضي كل إنسان عربي ليست ثابتة بل مسكونة بضدّها، لكان هذه الأقصوصة هي أقصوصة تعايش الأضداد بامتياز والعدول المستمر من حال إلى حال تحكمها ثنائيات الحلم والهزيمة، الثورة والتعاطف، الحنين إلى الطفولة والانطام عنها... تطوّح بنا بين مناخات متضاربة وتردنا من بركان السخط والتبرم إلى أفق التسامح والحنين الأبدي إلى أشتائنا القديمة وذكرياتنا رغم ما يبطنها من ظلم وقسوة "وغمر يوسف الأسف لاحتضار الأزقة، وشعر بحنين إليها. وحث خطواته، تدفعه قوة ملحة إلى رؤية البيت القديم الذي وُلد في غرفة من غرفه(...). أقبل والد يوسف. إنه ليس سلطانا تركيًا إنما هو رجل كهل، محنّي الظّهر، خشن اليبين، وجهه كثير التجاعيد. أين أنت يا ولدي؟ تعال وساعدني. وانتحب يوسف. أمه شاحبة الوجه، صامتة، تربط جبينها بمنديل أبيض، عيناها مخلوقان مهزومان عادا جريحين من مذبحة، وتزايد نحيب يوسف،

¹ البهوي (دمشق الحرائق)، ص211

وأفاق من نومه مضطرباً، ومسح دموعه، وحاول أن يتذكر لماذا كان يبكي في أثناء نومه، فتذكر فقط أنه شاهد أمه، وعاود النوم"¹

إن الحلم في هذا الموضع يعيد تقييم الماضي، فبحث فيه عن نصفه المشرق حتى يمنح الشخصية نوعاً من التعاطف معه وحتى لا تكون القطيعة نهائية فـ"يوسف" مهما اشتدت إدانته لهذا الماضي لا يملك إلا أن يحافظ على صلته به لأنه قدره الذي يتواصل في حاضره، حاضر الغربة والسأم والتبرم من كل شيء والرتابة والوحدة و"احس أنه وحيد على الرغم من الضوضاء والناس، ويستطيع امتلاك العالم دون أن يبذل شيئاً من حركاته. كان حذاؤه يضرب الرصيف برتابة، وعيناه تحمقان ببلاهة وفضول إلى كل شيء يحتويه الشارع، وتخضعانه لسيطرتهم التي لا يقدر أحد على الفرار منها"²

توفرت أقصوصة "البدوي" على مراوحة بين الماضي والحاضر، بين الشعور واللاشعور، بين الواقع والحلم، وتقلب بين وقائع كثيرة بنيت بناء رمزيا عبّر عنه المعمار السردى البارع، وكشفت شخصية "يوسف" بتشكيلها البديع تداخل الأبعاد في النفس البشرية ووطأة المعاناة جزاء ماضٍ سلطوي يلقي بأعبائه على الحاضر المازوم الذي يعيق الحرية ويقبر الأحلام في قبو النفس، ويجعل الحياة ميدان صراع تلقى الشخصية في أتونه لتواجه أزمتها المتعددة. هذه الأقصوصة "أقصوصة سيرة ذاتية" يتوسل مبدعها بيوسف القناع الرمزي حتى يبرزه على شاكلة "الفارماكوس" الذي يظل دوماً ضحية المفارقات المتعددة، ونوازع النفس الحاملة بالجسد الذفء والحرية

¹ البدوي (دمشق الحرائق)، ص 229

² نفسه، ص 234

وتغيير العالم الذي لا تملك فيه إلا الحلم المشوه بالقمع المستمر. الحلم مثل للشخصية مهربا لا يوفر الراحة النفسية بل يزيد في درجة الإحساس بفداحة الواقع وتشويه الجمال فيه. لقد آخى الراوي بين المتناقضات، وجعل الحلم بؤرة سردية تتجمع فيها وحولها لا معاناة "يوسف" فحسب بل معاناة المؤلف نفسه من الظلم الاجتماعي والاستغلال الرهيب حين تحضر صورة المصنع والآلات الحديدية وصاحب المصنع الذي يرمز إلى الاستلاب البشع والثراء السريع إذ يقول الراوي: "وجه صاحب المعمل مرح قاس خبيث. لا أحبه. لا أحبه. وجه مصنوع من حديد وغبار وزيت (...) صاحب المعمل غني. لم يكن في البداية غنيا (...) وشيئا فشيئا تحولت الدكان ذات الآلة الواحدة معملا مكتظا بالآلات، فاضمحلت ضحكة صاحب المعمل وابتدأ يؤمن أن الناس أرباء ومحبون للكسل".¹ المعروف أن "زكريا ثامر" بدأ حياته حداداً، واجه صلف أصحاب المعامل واكتوى بنار العمل الشاق المرهق، فتكونت لديه صورة واضحة عن معاناة العمال البسطاء وعن شراسة الأثرياء الجدد الذين تنكروا لبداياتهم وانسلخوا انسلاخا سريعا عن ماضيهم وتجردوا من القيم الإنسانية لفائدة الربح السريع ولو على حساب العمال الفقراء إذ يقول الراوي "ستكون عينا صاحب المعمل سوطين قديمين مبتلين بالدم. حلم يوسف مرات عديدة أنه ألقى صاحب المعمل وهو حي في بوتقة ضخمة مملوءة بالحديد المصهور".²

"البديوي" أقصوصة نفس لأنها تغوص في عالم الذات وتستبطنه، ولكنها مع ذلك تقيم علاقة رمزية شفافة تفتح عوالم اللاشعور

¹ البديوي (دمشق الحرائق)، ص 204

² نفسه؛ ص 219

على الواقع الإنساني حين تفصح الاستغلال ومصادرة الرغبات والحريات، فقد جعلت من "يوسف" شخصية تجتمع فيها أزمة الذات وأزمة الموضوع معاً، لقد ألقى القبو بالآلامه إلى الشوارع والبيوت وغدت آلام يوسف صورة لمعاناة الإنسان العربي الذي تجثم على صدره فسيقساء سلطوية متعددة طرائقها في القمع، وقد تمكن مبدع "البدوي" من حشر هذه الصور جميعها صلب أقصوصته، وهذا ما ينسجم مع ما قاله "بروست (M. Proust) في حديثه عن الأقصوصة النفسية "... يستطيع الكاتب القصصي أن يضعنا في حالة ذهنية بها يشند الإحساس عشرة أضعاف، وبها يصبح كتابه مثيراً لنا، كما يثيرنا الحلم، ولكنه حلم أكثر جلاء وأبعد أثراً من تلك الأحلام التي تراودنا في النوم، أجل إن الكاتب ليستطيع، في ساعة من الزمان أن يبعث فينا كل الأفراح والأتراح الموجودة في العالم، والتي لا نحظى بجزء منها في حياتنا الواقعية ولو على مدى سنوات. ولا نستطيع في حياتنا الواقعية أن نجرب هذه الأحاسيس العميقة، وذلك لأن تطور الحياة البطيء يقلل من عمق إحساسنا بها."¹

يكشف رأي "بروست" ما تتميز به القصة النفسية في مستوى تشكيلها من تعقيد وتداخل وبتر، إذا سرعان ما ينتقل بنا الراوي من عالم إلى آخر دون تحضير مسبق مما يجعل قراءة هذه الأقصوصة شديدة الحساسية تقتضي إدراك الأشياء وما ترمز إليه من أبعاد وذلك بجمع الشذرات وإعادة تأليفها مع الوعي بما يطرأ على مواد السرد من

¹ ليون إيدل: القصة السيكولوجية: دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ترجمة الدكتور محمود السمرة، نشر مشترك، مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر والمكتبة الأهلية، بيروت - نيويورك، 1959، ص ص 145 - 146

تعديلات مستمرة كثيرا ما توحى بالاضطراب والتشتت، ومعنى هذا الكلام "أن القصة من هذا النوع لا تقرأ على أنها أحداث متسلسلة زمنيا، بل سلسلة غير متجانسة من المدركات رصدت كل منها في حينها دون إشارة لما في الصفحات التالية. ولكن مطالعتها كلها تنتهي إلينا صورة ذات تركيب شعري".¹، هذا التركيب الشعري يمنح الأقصوصة سحرها وشدة تأثيرها على متلقيها، كما إن مزية "تامر" تكمن في أنه أقام صلة مثينة بين "مسروداته" ودلالاتها الرمزية حتى يتسنى إدراكها والوعي بها وتبين مقاصدها، فالمؤلف قد أقام روابط بين الماضي والحاضر، حينما نزل رموز السلطة في الواقع التاريخي وعبر عن كل ذلك في أسلوب شعري قوامه الإيحاء والنبش في أعماق الذات ودفعها إلى البوح بمكنوناتها فـ"يوسف" لا يحضر نبيا وسيما تتهاافت عليه الفتيات وتدعوه امرأة العزيز إلى بيتها وتهبه مشمش جسدها الفاتن كما في القصص القرآني، بل يحشر في زمرة البؤساء الذين قست عليهم شراسة الواقع وسلطة الرغبات المقموعة وسُلطان الهزيمة الموروثة حتى يهيمن الانكسار، ويرتد كل شيء خسرانا ولعنة وتنتهي تجربة التمرد إلى القرار والثبات ويترجّل البدوي عن صهوة أحلامه وتتكشف الرموز عن واقع متردّ فـ"الأرض لها سقف واطى وأربعة جدران صلبة، والجياد سبينة في غرف مقفلة، أرضها مغطاة بالتبن، منكسة الرؤوس، مكتبة لا تصل، فبراريها إضمحلّت وحلّت محلّها أبنية من إسمنت وحجر وحديد (...). البدوي يشتغل في مصنع محنّي الرأس. فطمة لا تضحك. أقفر القبر. لست صديق القمر والليل"².

¹ ليون إيدل: القصة السيكولوجية: دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ص 304

² البدوي (دمشق الحرائق)، ص 233.234

لقد رغب "يوسف" نوما في أن يتحدى كل القوى التي تحبط العزائم وتحد من حريته وعمل على أن يكون نسيج وحده، صوتا منفردا يغرّد خارج سرب القهر والضيبط الاجتماعي والسياسي وامتلات نفسه بالأحلام والأمانى وتاق إلى عالم أرحب من الحارة يحتضن جنونه وجموح رغباته "يوسف صوت وحيد. سائر الحارة للذباب الوسخ. سيعيش كما يريد. ساجد عملا ذا أجره وفيرة، واستأجر غرفة "في شارع عريض، مبانيه حجرية، وأناسه أنيقون يعتنرون بلطف إذا إصطدموا بشخص ما"¹. لم يكن هذا الطريق الذي إختاره الراوي/ يوسف إلا طريق الأشقياء الذين إستيقظ فيهم وعي مبكر بضرورة الفعل، وعمرت الأحلام دروبهم فدفعتهم إلى مواجهة النواميس الاجتماعية الحجرية والنقمة على وضع متدن توارثوه، غير أن الحقائق الصلبة كالجدران تلوح في وجوههم بعلامات الإحباط والتجاهل والتهميش. كانت هذه الفكرة حاضرة في ذهن "يوسف" فقد كان يحدس مصيره ولكنه يسير نحوه بخطى ثابتة، كان يعرف نهايته ويتوقع أن تضيق صرخته في فراغ الوجود ويتلاشى بريق سيفه في رماد الاستكانة والخوف، هذه حال من تنازعت جسده سهام الواقع ولم تترك فيه مكان طعن، واستباحث حرمة إنسانيته وسلبته حق أن يكون مايريد "سيطوف العالم ثم يموت وحيدا على سرير بارد في فندق ما. سيموت ضائع الاسم والوجه، وسيدفن في قبر ليس له شاهدة من رخام نقش عليها اسمه وتاريخ ولادته وموته"².

¹ البديري (دمشق الحرّاق)، ص 212

² نفسه، ص 213

إن الشعور بالغربة والضياع قد خيما على الأقصوصة وجعلا
"يوسف" رمزا دالا على رغبة الانتقال المؤودة في مهدها إذ لاشيء
ينبئ بالخروج من دائرة الانطكان الجماعي في دؤامة القهر وسلب
أبسط مقومات الحياة الكريمة، فالأغنياء يزدادون غنى والفقراء
ينسحقون يوما فيوما، والسلطة بمختلف أشكالها تتحصن بحصون
فولانية وصخرية صلبة، و"يوسف" يجوس في واد غير ذي زرع
و"الصيف" عربة من شمع تحترق بعيدا عن الماء. الموسيقى عصفور
مفقود. البحر حديقة زرقاء بلا أشجار، والقارب سمكة من خشب"¹.

لم يعد الحلم عند "تامر" فسحة أمل يقارع بها الإنسان ضيق
عيشه، بل غدا معبرا مفتوحا يصل الرّمز بالواقع ويعمق نظرنا في
جروحنا وآلامنا ويدفعنا إلى مواجهة الوقائع في أشد لحظاتها دموية، فلم
يعد من الممكن تجميل القبيح في ظل واقع لا يحتمل التجاهل أو تعزية
النفس بما تطيب له وتسعد. بوابة الحلم مشرعة على الماضي والحاضر
والمستقبل ولا مهرب من التحديق ملّيا في مظاهر إغترابنا وانسحاق
إرادة التجاوز فينا، "البدوي" أقصوصة الحلم اليقظ، والموت الحي
والحرية المسلوكة، والواقع الذي نغمض أعيننا حياله إمعانا في التجاهل
لا يفتأ يقرع نواقيس الخطر في أذهاننا ويدفعنا إلى ترتيب وجونا
ترتيب من لا يستكين لقيود ومن يعترّيه شوق الحياة فيهب طالبا إياها
في أفاق المستحيل الممتنع.

¹ البدوي (دمشق الحرائق)، ص ص 233-234

الفصل الثاني: حوار الأجناس: الكيفيات والأبعاد

1- القصة القصيرة والتراث السردي

1-1- القصة التامرية والتراث السردي

يجب أن نحدد في هذا المبحث مركزنا المنهجي الأساسي وهو أننا لا نقصد بدراستنا إلى تبين: أصل جنس القصة القصيرة وأثر الأشكال السردية في نشأته، بل يقع عملنا صلب تصور تناسلي يبحث في أوجه تعالق النصوص بعضها بعضاً، وتفاعلها لإثراء النص وتوسيع أفاق إبداعه، فالنص الذي يحن إلى ماضيه يستلهم من التراث طرائق قول متعددة وينزلها صلب مقاصده وغاياته ويوظفها توظيفاً فنياً يكسبها تجديداً واستمرار حياة، فيعيد تقييمها وينفخ في رمادها منكباً جذوة الإبداع فيها، محيناً أساليبها وبنائها مبتعثاً فيها القدرة على التعبير مكسباً إياها حياة جديدة ومستخلصاً منها كفاءات تداول متنوعة.

لم تشذ القصة القصيرة عن التفاعل الخلاق مع أجدادها ففيها "نجد إحياء لبقايا التراث القصصي الشفاهي والشعبي والديني مثل الحكاية الخرافية وقصص الأشباح والغاريت والقصة الدينية أو المثل والقصص الأخلاقية وقصص الحيوان، ومازال الكثير من أنواع هذه القصص قائماً في الثقافة الشفاهية وفي النصوص الدينية وفي أدب الأطفال، وقد استطاعت القصة القصيرة أن تستوعب كل هذه النوعيات

في الأدب بصفة عامة.¹ يقولنا هذا القول إلى ملاحظة هامة تتمثل في أن القصة القصيرة لم تنشأ جنساً منبثاً عن التراث السردى في عمومها بل أقامت بينها وبينه صلات وثيقة وتوسلت به ونزلته في أفقها لتؤكد أن الأدب في عمومها تفاعل منتج بين الحاضر والماضي ولتؤكد الطبيعة الحركية للتراث السردى فهو ليس رسوماً بالية قابضة في متحف التاريخ بل نتاج حي على الدوام يشتمل على مكونات الصلاحية والاستمرار، وقد كانت للقصة القصيرة "قدرة خاصة على الاحتفاظ بجذورها المتشعبة في الخرافة والنوادر وحكايات الجان وأشكال أخرى كثيرة، كما أن لها القدرة على استدعاء ذلك في أي وقت".²

احتفلت القصة القصيرة إذن بالأشكال السردية التراثية المختلفة وفسحت لها المجال لتستعيد دورها الهام في التعبير عن مشاغل المهمشين والامهم، ومكمن المفارقة أن هذا الجنس يواجه تعقيد حاضره بقوة الماضي ويكتسي استدعاء الأشكال السردية "موقفاً من التراث الحضاري حين نتجه (القصة القصيرة) إلى إعادة تقييم التراث الفني الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتفسيره وتحويله"³ إضافة إلى كون القصة القصيرة لا تتخلى أبداً عن اتخاذ هذا التراث وسيلة لفضح الحاضر الإنساني المتردي وكشف عوراته وفداحة استغلاله للإنسان، مسائلة زمنها عن القمع الذي يستمد جذوره في أغلب الأحيان من بعض القيم الموروثة وبعض الأوضاع التي ساهمت المصالح الضيقة في تكريسها، إذ الحاضر في القصة القصيرة ليس إلا امتداداً

¹ ماري لويزبرات: القصة القصيرة: الطول والقصر، ترجمة عمود عياد، مجلة فصول، ص 55.

استناداً إلى هـ. أ. كاني: دراسة القصة القصيرة، ص 10

² خيرى دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 76. نقلاً عن "فاليري شو"

³ سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، ص 106

للماضي الذي وجب على الإنسان تخيله وإعادة النظر فيه رغبة في بناء المستقبل وإعادة ترتيب الوجود الإنساني برمته ونبذاً للتمهيش مهما كان مجال انتشاره. إن جنس القصة القصيرة "قد دأب على مناقشة أسلافه والبحث بهم واستضافة الأشكال المتمردة التي لم يسمح لها بالدخول في منظومة الأدب الرفيع، وكأنه يعن شق عصا الطاعة مستعينا بالغوغاء والداصة والرعاع مفسحا لها مكانا في مكانه مجريا حوارا معها يشد به من أزره ويكسبها شيئا مما افتقدته من مشروعية".¹

الطبيعة الانتقاضية للقصة القصيرة جعلت منها جنسا كتابيا ولكنه لا يتخلى عن سمة الشفاهية فقد احتضنت "مختلف أشكال الأدب الشعبي (القديمة، الشفاهية التي تلقى في جماعة) وورثت معها نزوعا تعليميا وأخلاقيا ظل يطاودها دائما، وظلت تهرب منه عن طريق المبالغة في فنيتها"². إن هذه الوراثة لم تدفع القصة القصيرة إلى الانسلاخ عن سماتها المميزة بل ظلت على الدوام توفيقا بين مختلف العناصر، تعالج واقعها بوسائل متنوعة دون أن تتحول إلى شكل شفاهي يتوسل "حيل الفن الشعبي الذي يفترض فيه القاص موافقة الجمهور الجماعية على ارتجالاته البالغة الغرابة، من مثل "وقد حدث له شيء غريب في ساعة متأخرة من إحدى الليالي" إنها (الأقصوصة) تبدأ وتستمر في أداء وظيفتها كفن خالص قصد به إشباع مستوى القارئ الخاص... المتوحد... الناقد".³

¹ محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، ص 144

² خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 99

³ فرانك أكونور: الصوت المنفرد، ص 9-10

يقع إبداع القصة القصيرة إذن، في مناطق تماس بين عدة أجناس وأشكال دون أن يؤدي ذلك إلى تجميع خصوصياتها أو إفقادها تميزها و دون أن ينحرف بها خط تطورها إلى مجال من مجالات الأدب الأخرى، فقد ظلت القصة القصيرة جنسًا بينيًا موسوما بالغضارة وسرعة التحول مما جعل "نظريته منقلبة إذ هو جنس منقلب لا يعرف للاستقرار وجهًا، دينه التجريب والنزوع إلى مجاوزة المألوف"،¹ وتقتضي هذه المجاوزة استحداث طرق الإبداع والسعي إلى اختلاق صلات متعددة مع فنون الأدب القديمة والجديدة على حد سواء حتى تحافظ القصة القصيرة على نزوعها المستمر إلى الحركية وارتداد مناخات الغبش والهجنة.

استطاعت القصة القصيرة أن تمتد إلى أشكال السرد الوجيزة في نفس الوقت الذي تركت فيه بابها مواربا لاستدعاء فنون الخطاب المستحدثة جاعلة من إبداعها تعاضدا مستمرًا بين الماضي والحاضر ومن قراءتها فعلا متجددًا على الدوام، فقارئها لا يفتأ يلتقي في رحابها بعوالم شتى وميلا مستمرا إلى الفريدة والمغايرة وارتدادا لطقوس التحويل التي لا تتوقف، وهذا أمر يرتبط بالقصة القصيرة "منذ نشأتها فقد كانت دائما تربة صالحة للتجريب يستطيع الكاتب من خلالها أن يستخدم أدوات الشعر والدراما والمقالة والفنون التشكيلية والسينما، وقبل ذلك لم يكن غريبا أن تحيي تقاليد الأنواع الشعبية كالحكاية الخرافية والنكتة والنادرة وتدخلها بطريقة ما في نسيجها الحديث المكتوب".²

¹ محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، ص 144

² خيري دومة: لتداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 101

كان تفاعل القصة القصيرة مع مختلف الأجناس دافعا إلى طرح هذه المسألة عند كثير من النقاد فقد خصّص الناقد الإنجليزي "اين رايد (Ian Reid) فصلين كاملين من كتابه القصة القصيرة (The Short Story. London: Methuen 1979) للحديث عن روافد القصة القصيرة، بينما رأى "دانيال غرو ينفوسكي" أن القصة القصيرة بما تنطوي عليه من تفرّعات أجناسية وصيغ تعبير متنوعة وأنماط كتابة شتى حرية بأن تسمّى جنسا متنوعا "Omnigenre".¹ كما أن "رينيه قودان" (René Godènne) قد أكّد على أن "دراسة القصة القصيرة تقتضي أولا أن نحدّد الإطار الذي جرى فيه تطورها خلال القرون التي تلت ظهورها إلى يومنا هذا معرّجين على مختلف المفاهيم المتتابعة متسائلين عن قيمتها المخصوصة لنحاول في الأخير أن نتبين إن كان للقصة القصيرة باعتبارها شكلا مخصوصا مفهوم يميزها عن سائر أشكال السرد الوجيهة أو المسهبة".²

جعل هذا التنوع القصة القصيرة جنسا إشكاليا يقتضي النظر فيه البحث في طرق استيعابه لمختلف الأجناس قديمها وحديثها وكيفيات إخضاعها لمقتضيات إبداعه، غير أن ما يعيننا في هذا القسم من البحث ليس النظر في علاقة هذا الجنس بمختلف صنوف الأدب الأخرى إنما يتعلّق همّا بالكشف عن خصائص العلاقة التي تربط القصة القصيرة بالتراث السردى وأشكاله المختلفة كالأمثال والأقوال المأثورة والخرافة والأسطورة والقصص الديني... وقد اقتضى منا هذا الأمر تأصيلا للمسألة في وجهها النظري حتى نخلص بعد ذلك إلى تبين مختلف

¹ Daniel Grojnowski: Lire la nouvelle, p15
² René Godènne: La nouvelle Française, p13-14

العلاقات التي نقيمها القصة التامرية مع أشكال السرد القديمة متتبعين أوجه التعالق ومظاهره ووظائفه انطلاقاً من خطاطة العلاقات النصية التي ضبطها "جيرار جينات" (Gérard Genette) في مقممة كتابه* (1982) "Palimpsestes" وتعدّ هذه الخطاطة في نظرنا تطويراً لتصورات النقاد السابقين "لجينات" أو المجايلين له من أمثال "ميخائيل باختين" و"جوليا كريستيفا" و"رولان بارت" وهي إضافة إلى ذلك مراجعة لما كان حدّه "جيرار جينات" نفسه في مقالة المطوّل "Introduction à L'architexte". ولعل هذين العاملين كفيلا بجعلنا نتوسل هذه الأدوات الإجرائية في عملنا حتى نتصدّى لوجوه التفاعل العديدة التي أقامتها الأقصوصة التامرية مع التراث السردى متوقفين عند دور هذا التفاعل في تحقيق أدبيّة القصة القصيرة وإثراء أفقها الإبداعى وتوسيع مقرونيّتها وتنزيلها صلب مشاغل الإنسان في عصرنا.

إن هذا العمل يقتضى منا توطئة منهجية، فعلينا أولاً أن نتوقف عند تعريف العلاقات النصية لدى "جيرار جينات" تعريفا موجزا على أن نتوسع فيها أثناء إجرائها على القصة التامرية، ومن شأن هذا التعريف الموجز أن يسهّل على القارئ متابعة أنماط التفاعل التي يقرّ "جينات" بتدخلها قائلا "علينا ألاّ نعتبر هذه الأنماط الخمسة من العبورية النصية أقساما معزولة عن بعضها بعضا دون أن يكون بينها

Palimpsestes: La littérature au second degré. Ed. du Seuil, *
Paris VIé, France, 1982

Introduction à L'architexte. Parus aux, Ed du Seuil, la *
collection "poétique" en 1979

ظهر بعد ذلك ضمن كتاب:

Théorie des genres littéraires, Ed. du Seuil, Janvier 1986

تجاوز أو تداخل أو اشتراك بل بالعكس تماما فالروابط بينها متعددة وحاسمة غالبا¹

1-1-1- العبورية النصية عند جيرار جينيت

يؤكد "جيرار جينيت" على مفهوم أساسي ينظم مختلف العلاقات النصية ويتضمنها جميعا وهو مفهوم "العبور النصي" La transtextualité * إذ يقول: "إن موضوع الإنشائية في مفهومه الواسع هو العبور النصي" La transtextualité أو العبورية النصية للنص (La transcendance textuelle du texte). يقول "جينيت" "وهذه (العلاقة النصية) عرّفناها سابقا تعريفا فضافيا بما يجعل النص في علاقة معلنة أو خفية مع نصوص أخرى. إن العبور النصي يتجاوز إذن الجامعة النصية ويحتويها وأنماط أخرى من العلاقات النصية"².

¹ G. Genette: Palimpsestes, p 14
* : Transtextualité

هذا المصطلح يترجمه محمد خير البقاعي (دراسات في النص والتأصية) بالصيغة النصية والعالِي النصي بينما يقترح أحمد السماوي نقله إلى التجاوز النصي غير أن محمود المصفار في نظرنا قد وفق إلى المقابل المعبر تعبيرا دقيقا وهو "العبور النصي" أو العبورية النصية، إذ النص في نهاية المطاف يفرق صفوف النصوص الأخرى ويفتح بينها مسلكا لإبداعه المخصوص دون أن يوصد الباب أمام محاورتها والتفاعل معها ومحاكاتها ونقدها... أحمد السماوي: ضمن كتابه: التطريس في القصص" إبراهيم الدرخوثي أنغودجا، مطبعة التفسير الفني، صفاقس- تونس، الغالية الرابعة، 2002/ محمود المصفار: التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي: مقارنة محايطة للسراقات الأدبية عند العرب، مطبعة التفسير الفني، صفاقس- تونس، الغالية الرابعة، 2000

² G. Genette: Palimpsestes, p 7

تتحدّد العبورية النصية إنن من خلال خمسة أنماط من العلاقات

هي:

1- الملحقية النصية Paratextualité: وهي تعني

علاقة "النص بكل ما يلحق به من عناوين وتبهيّات وإشارات وهوامش وتعليقات... وقد أضربنا عن مصطلح "النصية الموازية" الذي اقترحه "أحمد السماوي" لأن التوازي يبطل التداخل بينما تقوم هذه العلاقة بالأساس على الجدل والحوار، فقبول القارئ أو رفضه لإشارة موازية يجعله ينفذ إلى النص قارنا مفككا متأولا المقاصد، فالملحقية النصية لا تقيم علاقة تجاور أو تواز مع النص بقدر ما تدفع إلى مساءلته فهي كما يقول (جينات) "منجم من الأسئلة التي لا أجوبة لها".¹

2- الجامعية النصية L'architextualité: وهي تبرز

عادة في إشارة ملحقية نصية تعين جنس الكتابة من قبيل رواية، شعر، محاولات...

3- النصية الواصفة Métatextualité: وهي تعني علاقة

النص بنقده وشروحه، ويقترح "السماوي" إضافة نمط سادس من العلاقات قائلا: "ومن يضع نصب عينيه النظر في التطريس فإن عليه دراسة المكونات الخمسة التي عرف بها "جينات"، وقد يضيف إليه" النصية الذاتية أيضا بوصفها إردافا من لوسيان دالنباخ Lucien Dalenbach لنمطيات جينات، ويعني دالنباخ بمصطلحه هذا التضايف النصي الداخلي ويقصد من خلاله العلاقة التي يقيمها نص ما

G. Genette: Palimpsestes, p 10¹

مع ذاته"، وهنا نتساءل ألا يعد الخطاب على الخطاب من قبيل النقد أو الشرح أو محاولة توجيه اهتمام القارئ وجهة معينة وبالتالي ألا يعد هذا الأمر داخلا في باب هذه العلاقة نفسها أي (النصية الواصفة)؟ ومن هنا يصبح هذا التشقيق عديم الجدوى، خاصة أن "جينات" قد ترك الباب مفتوحا أمام اجتهادات القارئ فليست كل النصوص تحتل هذه الأنماط كلها "وكما كانت الاتساعية النصية لأثر أقل كثافة ووضوحا كان تحليل النص أكثر ارتباطا بالحكم التقويمي بل بالقرار التأويلي للقارئ."²

4- العلاقة التناسبية L'intertextualité: وهي تعني

الحضور الفعلي لنص في نص آخر عبر ثلاثة مظاهر:

- الاقتباس Citation.

- السرقة Plagiat.

- الإلماع Allusion.

5- الاتساعية النصية: L'hypertextualité: وهي

العلاقة التي "توحد النص" "ب" (الذي أسميه نصا متسعا hypertexte) والنص السابق "ا" (أسميه طبعا منحسرا hypotexte)³، وتقوم هذه العلاقة على ثلاثة أركان أساسية:

1- التحويل transformation: وهي علاقة النقل الجزئي لخاصية من الخاصيات.

¹ أحمد السماوي: التطريس في القصص: إبراهيم الدرعوني النموذج، مطبعة السفير الفني

صفاقس، الغالية الرابعة 2002، ص 44

² G. Genette: Palimpsestes, p16

³ ibid, p 16

2- المحاكاة Imitation: وهي علاقة تقوم على الاستلهام والاختذاء أي تعبير النص المتمتع بطريقة من طرق النص المنحسر والإتيان بمثلها وتجاوزها.

3- المحاكاة الساخرة parodie: وهي ضرب من ضروب التحريف والتحويل لخدمة دلالة مغايرة*

أضربنا عن استعمال المصطلح الذي يقترحه "أحمد السماوي" وهو النصية الناسخة لأن المقصود بهذه العلاقة ليس إبطال نص لحكم نص آخر أو وجوده بقدر ما يقصد هذا التفاعل إلى تحويله (النص) لخدمة غرض مختلف، فالنص المنحسر يظل موجودا بل إن حضوره يزداد إشعاعا حين يتوصل به النص المتمتع ليحرفه أو ليحاكيه محاكاة ساخرة. وهنا نتساءل هل يمكن أن نقول إن كتاب (Joyce) أوليس (Ulysse) وإنياذة (Eneide) فيرجيل (Virgile) ينسخان أودسية هوميروس؟

1-1-2- خطاب العبور في القصة التامرية

- الملحقية النصية: تضليل القارئ

- في مستوى العتبات / العناوين

إن الحديث عن العتبات هو حديث عن مختلف الشذرات والتقديمات والملاحق والتنبيهات التي تعضد النص الأصلي وتساهم في تقديمه إلى قرائه إذ "لا يقدم النص نفسه في حالة تخلقه الأولى إلا نادرا بل يعاضده عدد معين من التقديمات الكلامية أو غير الكلامية، مثل اسم المؤلف

* اعتمدنا في هذه الصريغات كتاب "جنيات" (Palimpsestes)، ص 7- 17

أو العنوان أو التوطئة أو التوضيحات، ولا نصل دائما إلى تحديد درجة انتمائها إلى هذا النص غير أن هذه التقديمات تحيط بالنص وتوسعه لتظهره (بالمعنى المعتاد لفعل الإظهار) ولتبرزه في معناه الأصلي، أي لتحيينه ولتأمين حضوره في العالم تقبلا و"استهلاكاً"¹

العتبات النصية بهذا المعنى شديدة التنوع وذات تفرعات متعددة غير أننا سنقتصر اهتمامنا على العناوين أي عناوين الأقصوصات مركزين على ما يخدمنا منها في تبين تفاعل القصة الثامرية مع التراث السردي الذي تستدعيه عبر عتباتها / عناوينها منزلة نفسها في أفق إبداعي يحتاج دراسة وإنعام نظر.

تتميز العناوين في القصة القصيرة بالكثرة مما يجعل دراستها كفيّلة بالمساهمة في قراءة النص الأقصوصي وتبين بعض جوانب إبداعه المتعددة "فالعنوان يلخص الحكاية ويعرض رؤية للأشياء كما هو الشأن بالنسبة إلى الشرح"²، إنه يمثل قراءة للأقصوصة وموقفا منها يؤثر أيما تأثير على تقبل القارئ لها وربما مساهم العنوان في توجيه أحكامه توجيهها حاسما، إلا أن تحليل العمل الأدبي - وحتى يكون متكاملًا - لا بد أن يراعي العلاقة الوثيقة بين العنوان والمّتن السردي ليكشف وجوه الترابط بينهما.

قراءة القصص القصيرة تغير أو توضح معاني العناوين بالتحريض على كشف الأعياب المرجع، إنها تخلق حركية مقارنة تضيف إلى المعنى الأول معنى واحدا أو عدة معان تالية مختلفة وغير منتظرة، أكثر عمقا ورمزية"³.

Gérard Genette: Seuils. Ed. Seuil, 1987, p7¹

Daniel Grojnowski: Lire la Nouvelle. P 133²

ibid. P 134¹

سعت القصة القصيرة بسبب قصرها وتركيزها وسماتها المتنوعة إلى توظيف كل شيء فيها لخدمة أغاياتها، ولعل العنوان يعد بالنسبة إليها مجال إبداع لا غنى عنه يمكنها من خدمة هذه الخصائص والسمات، إن كثيرا من عناوين "تامر" نحيلنا من البداية إلى فضاء الحيرة والسؤال لما يلفها من غموض يحتاج إلى توضيح وإبانة وكشف، إذ تنزل إبداعها في غير مجاله وترتاد أفاق أشكال سردية تراثية متنوعة، ومن أمثلة ذلك: النمر في اليوم العاشر، الصقر/ الشرطي والحصان (الرعد)، الطائر (دمشق الحرائق)...، فهذه العتبات تدفع بالنص إلى مجال الحكاية المثلية التي تتوسل في مستوى شخصياتها بالحيوانات، فإذا تجاوزنا العنوان إلى المتن الأقصوي ألفينا الشخصيات الحيوانية تتسم بالقدرة على التفكير والكلام، إضافة إلى كونها تمثل قيما وتعبر عن أفكار متنوعة أراد الراوي تبليغها ومعالجتها في ثنايا سرده، لكن السرد لا يستقر في أفق الحكاية المثلية بل ينت عنه ولا يستقر فيه فيستدرج عالم هذا الجنس الأدبي وينزله تنزيلا واقعا ويشده من رسنه مدرجا إياه صلب مشاغل أنية لها بزمنا وثيق صلة.

من هنا تتخذ العناوين وظائف شتى في بناء القصة القصيرة وخدمة سمات جنسها، فهي من جهة عناوين تضلل القارئ وتجعله إزاء جنس قلق يخلخل اطمئنانه ويدفعه إلى التساؤل والحيرة عن دواعي استحضر هذا الشكل السردى التراثي وغيره، وتقدم من جهة أخرى مقترحات قراءة ومداخل لولوج عالم القصة وسبر أغواره.

إن القصة القصيرة ميالة إلى المراوغة انطلاقا من عنوانها الذي يقيم توترا وانعدام تطابق مع المتن السردى الذي يعلن عنه، فتقدم لنا نفسها على أنها حكاية مثلية أو خطبة أو وصية وما هي بمنسوبة إلى هذه

الأجناس جميعها. هذا الأمر يفسر في قصص "تلمر" تفسيرات شتى منها ما يتعلق بالجانب الفني البحث إذ تتوسل هذه القصص بالتراث السردى بغية الاستفادة من طرق إبداعه المتنوعة ومنها خدمة غاية التقية والتورية وإكساب السرد غموضا فنيا هو من صميم ألقه وجماليته، ومنها كذلك خدمة النزوع المستمر إلى إقامة جدل خلاق بين العقد المبدئي الذي يقيمه العنوان مع القارئ والمتن السردى الذي ينسج ما استقر في الذهن ويعبث بالمسلمات فيتحول البحث عن المطابقة بين العنوان/القصة إلى ضرب من مسائلة القصة عن مقاصدها الخفية.

لم يعد العنوان علامة مختزلة مكنتزة تمثل الاقتصاد اللغوي أحسن تمثيل بل غدا حيرة تستبد بالقارئ فإذا طلب اليقين في المتن فهو إلى حيرة جديدة يسلم، أليس هذا من صميم ما تسعى إليه القصة القصيرة حين تعلن تمردا على النواميس والضوابط الماقبلية فتدفع التوتر إلى منتهاه ولا تستقر إلا في فضاء الغبش والمواربة، مما يجعلها بعيدة عن كونها جنسا له مواضعاته الثابتة وقوانينه الصارمة.

تذهب القصة "التأمرية" في هذا الخرق مذهبا بعيدا حين تخبرنا عتبة العنوان بشخصيات نحسب السرد معقودا حولها في الأقصوصة ويمكن أن نستدل على هذا الأمر بأمثلة مختلفة هي:

- "الصقر" من مجموعة الرعد: إذ يسرد الراوي قصته، ويروي زيارته لقبر أبيه، والحوار الذي دار بينهما، وعودته إلى البيت وقتله حبيبته، غير أنه لا يحاكم بسبب ذلك بل يصبح تقوس ظهره وتثاوبه مدعاة لإلقائه في النهر، ويحضر الصقر مرة واحدة حين يقول الراوي "فاستولى علي الفرخ، فالصقر الذي يحيا في بيوت الفقراء سيصعد يوما

إلى أعلى ويمتلك سماء المدينة، غير أن فرحي انطفأ بعد قليل إذ اعتقلني رجال الشرطة لأنني كنت أنتاب في الشارع¹.

إن هذا الحضور البرقي للحيوان يجعلنا نحول ضوء كشافنا التحليلي من الواقع المستتب المستقر ونسلطه على جانب مطمور فينا، فالصقر علامة ضوء تظهر فجأة وسرعان ما تختفي غير إنها تحول مسار السرد برمته من الظاهر إلى الباطن، من الكائن إلى ما يجب أن يكون وتفتح أعيننا على فعل الصعود الذي هو المقابل الحركي لفعل الهبوط المستمر، ويمكن أن نمثل للحركة التمثيل التالي:



تنطلق حركة الصقر إلى أعلى في رحاب السماء بينما ترتد حركة الراوي/الإنسان إلى الأسفل حيث الجنس والظلمة والوحشة مما يجعلنا إزاء مفارقة تنطوي عليها الذات الإنسانية التي تحمل بين ضلوعها صقرا فقيرا لا تروضه القوانين يعشق الحرية والانطلاق في سماءها، وإنسانا خائبا مسلوب الإرادة يحتاج إلى مرسوم رسمي يجيز له التناوب، فالصقر يفضح استكافة الإنسان وينفع به -عبثا- إلى الثورة على مختلف أشكال الوصاية والاضطهاد، ولكن نجاحه يظل فعلا موجلا في تقدير "سين مستقبل قريب" لا ندري أهو اليقين أم الظن المخادع مقداره أربعون ألف سنة مما نعد.

¹ الصقر (الرعد)، ص 19

إن غاية الإيماء إلى عالم الحيوان لا تعدو أن تكون في هذه الأقصوصة إحدائنا لمفارقة تزعزع قناعات الإنسان وتدفعه إلى التمرد والثورة وتحثه على اليقظة ونبذ الانحناء الدائم، لكان الصقر أراد أن يكشف عورة الراوي ويفضحه، فكيف لم يستطع "نو العقل الرشيد أن يداري سوءته وأن يخفي عاره الملازم له؟ لقد كان الحيوان في أقصوصة "الشرطي والحصان" من مجموعة (الرعد) كذلك دليلاً على هذا التناقض البشع، فالحصان انتصر لكرامته وكرامة صاحبه "أبي مصطفى" حين انتفض وتمرد على القوانين ودهس رمزها وهو الشرطي وآثر أن يعانق شوق الحياة على أن يعيش أبد الدهر بين الحفر"¹، غير أن "أبا مصطفى خذله إذ يقول الراوي "ودهش الحصان حين رأى أن صاحبه لم يبتهج إنما امتلكه الذعر والوجوم، وانطلق يركض هارباً"².

إن عالم الحكاية المثالية يستدعي لإدانة الإنسان الذي لا يعي دروس الحيوان بل يفرق في جنبه الغريب ويمعن في الهروب من المواجهة ويلجم كل قوة كامنة فيه ويطمس في داخله كل قدرة على الفعل. تمعن القصة التامرية في الإدهاش حين يعين كاتبها عنواناً تبدو علاقته بالأقصوصة في الظاهر معدومة، إذ تحيل العتبة "يوسف... يوسف الصغير الجميل الهالك"³ على شخصية يوسف التي لا نجد لها أثراً في ثنايا السرد، فشخصيات القصة هي "محمد" و"سليم" و"عدنان"، إضافة إلى أن العنوان يوجه التقبل نحو استحضار القصص

¹ اسمرنا بيت الشاعر "أبي القاسم الشابي" الشهير:

ومن لم يعانقه شوق الحياة يعيش أبد الدهر بين الحفر.

² الشرطي والحصان (الرعد)، ص 78

³ يوسف... يوسف الصغير الجميل الهالك (التمور في اليوم العاشر)، ص 20

القرآني من خلال ما تقيمه النعوت "الصغير/ الجميل/ الهالك" من صلات مع ما جرى للنبي يوسف حين حسده إخوته وألقوا به في البئر وعادوا إلى والده مبتسمين يدعون قصة الذنب ويحتجون بالقميص المخبّط بالتماء الكاذبة، غير أن القصة لا يربطها بعالم قصة يوسف النبي أي رابط ظاهر فمفاد الأحداث أن "محمدا" و"سليما" أخذتا معهما "عدنان" الطفل الغني إلى النهر ودفعاه إلى السباحة في النهر دفعا لكنه لم يكن يحسنها فغرق فما بادرا إلى إنقاذه بل قنفا بئياه إلى النهر وعادا أدراجهما مبتعدين.

إن العلاقة بين القصة الدينية وهذه القصة القصيرة محض تمويه وتعتيم لا يستدل عليها إلا حين نفك مغالق القول ونبحث في الدلالة البعيدة التي قصدت إليها الأقصوصة، فإذا كان النهر دالاً على فضاء المغامرة والحرية والطهارة فهو كذلك فضاء غرق الغني الذي نشأ صلب عائلة تمنحه من تحمل المسؤولية ومواجهة الصعاب وبذلك يكون مصير "عدنان" منتظرا ومنطقيا لأنه لم يروض نفسه رياضة الفقراء الذين ينتزعون الرغيف من صخر الواقع الممتنع تدفعهم الحاجة إلى التمرّس بالحياة وتنوق مرارة المكابدة، فبراعة الطفلين الفقيرين في السباحة كانت عاملا هاما في جعلهما بعيدين عن أن يلقيا المصير الذي لقيه "عدنان".

حضور القصة الدينية قصة النبي "يوسف" في هذه الأقصوصة التأميرية يبدو حضورا فضفاضاً يثري طي العبارة ويقتضي إنعام نظر وتدبر لإدراك غاياته، إذ تستدرج القصة القصيرة بعض العناصر من القصص القرآني وتحمها في شكل إلماعات برقية لا تنقل السرد إلى فضاء الخارق أو الصدفة المنظمة بقوة غيبية مثلما جرى في

قصة النبي "يوسف" بل يتدرج السرد تدرجا تتابعيا نحو النهاية المتمثلة في غرق "عدنان". هذه الإلماعات تعبر عنها صفات "عدنان" التي تشده إلى صورة النبي رافع الحسن، فالطفل "وسيم الوجه، ممشط الشعر، أنيق الثياب"¹ والداه حريصان عليه كل الحرص، وهو كذلك محسود لما يحظى به من مكانة" فقال "سليم" لمحمد: سمعت ما قاله؟ قال إنه يريد الذهاب معنا ليسرق التفاح والمشمش مع أن الفواكه التي تدخل إلى بيتهم كل يوم تكفي أهل الحارة جميعا"².

هذه الروابط الجامعة بين القصتين والتي عمد المبدع إلى تهميشها ليست إلا بصيصا من نور يترأى لأعمى، والعنوان من هذه الجهة ليس إلا عتبة/عتمة تساهم في تميع العلاقة بين ما يضبطه العنوان من مسالك قراءة وما تصرح به الأقصوصة من بناء سردي، فيقدر ما تقترب الأقصوصة التامرية من منابعها السردية التراثية فإنها تبتعد عنها حين تقيم سردها على عبث عجيب بما يوحي به العنوان بل إنها تعتمد إلى إقصائه إذ لا تستمد منه إلا صلات هشة، إنها تستحضر "قصة يوسف" لتمزق أوصالها، وتنتقض على ما أوحى به في عتبتها ذاتها وتقصيه إقصاء مبرحا، وهذه حال جنس متمرّد أبدا "قد دأب على مناوشة أسلافه والعبت بهم."³

تتعمد القصة التامرية تقديم نفسها تقديمًا مراوغا من خلال عتباتها، فتظهر لنا سردها في إهاب أجناس أخرى وأشكال مغايرة فلا تتورّع عن توريط عنوانها في شبهة التحريف حين تعرض علينا ما

¹ يوسف... يوسف الصغير الجميل المالك (النمر في اليوم العاشر)، ص22

² نفسه، ص24

³ محمد القاضي: إشالية القصة القصيرة، ص144

يوهنا بأننا إزاء "خطبة" أو "وصية" أو "مشروع خطبة" أو نص تاريخي: ملخص ما جرى لمحمد المحمودي/ الشنفرى/ الذي أحرق السفن... لكنها سرعان ما تتلمص من هذا الميثاق التقبلي وتتنصر لهويتها الأجنبية المخصوصة فلا تعدو أن تكون في نهاية المطاف قصة قصيرة تجوس العالم بعصا الحكيم الذي جاء من أقصى السرد يسعى حتى ينيه نيام القوم إلى أنهم إذا لم يتبعوا الشخرات ويلملمو شتات العبارة ويؤلفوا بين المتناقضات فقد ضاعت حكمة القراءة وصواب المقاصد.

إن القصة القصيرة التامرية لا تتقبل باعتبار مطابقة العتبة لمتنها السردى بل في إطار توتر العلاقة بينهما وصلب هذا التنازع الأجاسي المستمر وتجانب المناخات الإبداعية المتنوعة، وهذه تقنية يعتمد إليها القاص السوري في بعض أقصوصاته حتى يجعل فعل القراءة ضرباً من الإنشاء والتأسيس لا يني يدفع بالقارئ إلى صفوف المساءلة الأمامية، فيقرّ عنده شبهة الجنس أو الشكل التراثي ولكنه يردّه إلى واقعه بكل ما فيه من تمزق واضطراب، فيظل إبداع القصة القصيرة وقراءتها بحثاً عن سر تؤجل آلة السرد الكشف عنه وتخطئه فإساسة المتعقبين ولكنها لا تتوقف عن السعي إليه، إن القصة القصيرة كما نقول "فاليري شو" (Valerie Shaw) توفيق بين المتناقضات، تفاعل بين التوترات والمقولات المتضادة... بيد أن العامل الوحيد المشترك فيها، هو التوازن الذي تسعى إليه"¹.

¹ خيرى دومة: تداخل الأنواع في القصة القصيرة، ص 76

- النصية الواصفة: التراث إثبات وجود

إن الناظر في هذا المستوى من مستويات التفاعل النصي ليدرك بسرعة أن القصة القصيرة التأميرية لا تتوقف عن الاستفزاز والمناوشة تطاً المجاهل وتغشى الفلاة حين اشتداد الهاجرة ولا تقف على التخوم بل هي إلى قلب الدوار أسرع، ففيها يمارس القاص مختلف صنوف اللعب، يجرب الأشكال المختلفة ويختلق بعضها الآخر، يمزج العوالم ويهتك الحدود معناه في "التخريب البناء"، ألم يكن "زكريا تامر" طيلة حياته مهوساً بترويض المواد الصلبة وتطويعها!! لم يكن عحمياً في تعامله مع التراث بل مؤمناً بجذواه عارفاً بأن لا مستقبل لمن لا ماضي له، إنه يعتبره عاملاً أساسياً ضامناً لوجود الإنسان وشرطاً من شروط التفاعل مع الشعوب الأخرى وإثبات الذات في فترة اهتز فيها الإيمان بالهوية والانتماء يقول: "إنّ المثقف العربي يحتاج إلى العودة إلى تراثه والانتفاع بجوانبه وتحويل تلك الجوانب الإيجابية إلى أرض صلبة يقف عليها ويواجه ثقافات الشعوب الأخرى بثقافة لها جذور متغلغلة عميقاً في أرضه ثقافة حقيقية متميزة لا تعاني عقد نقص وتعرف كيف تتفاعل مع ثقافات الشعوب الأخرى دون أن تفقد شخصيتها الخاصة."

العودة إلى التراث عند "زكريا تامر" لا غنى عنها لما يتوفر عليه هذا التراث من جوانب إفادة لا بد من إدراكها تحمي المثقف خصوصاً والإنسان عموماً من الذوبان في مختلف الثقافات الأخرى نتيجة شعور بتفوقها يتلزم مع اهتزاز الثقة بالنفس إثر هزيمة

¹ فاطمة سليم: لقاء مع القصاص السوري زكريا تامر، مجلة قصص ع 43، جالفي 1979،

(1967). لطالما عالج "زكريا تامر" في أفصوصاته تلك النظرة المتخلفة التي تحول التراث إلى معلم جامد ميت لا أثر للحياة فيه وكما هو شبيهه عند أصحاب هذه النظرة بالسيف الذي "يُكتفى بتعليقه على جدران الغرف كتخفة أثرية، ولا أحد يستخدمه كسلاح سوى ضعاف العقول".¹

لقد ضبط القاص السوري لنفسه اتجاها عاما يمكن أن يعد إطارا لتبين نظراته إلى التراث عموما والتراث السردى خصوصا، ولسنا نبالغ إذا قلنا إنَّ القصة التامرية لا تتوقف عن محاوره هذا التراث السردى حوارا مغلنا، فهي لا تفتأ تستدعي في رحابها الخرافات والأساطير والأمثال والخطب وغيرها من الأجناس الأدبية المختلفة غير أنها لم تترب مع ذلك عن معالجة هموم الإنسان ومشاكله وقضاياها المتنوعة لقد قال المترجم الروسي لقصاص تامر: "إنها قصص غريبة وخيرة كالأساطير، عارية وقاسية كالحياة (...)" إنه يستخدم بشكل واسع كلا من المجاز والاستعارة وبجراحة يدخل العنصر الأسطوري والخيالي في صلب السرد الموضوعي.² يقودنا هذا الرأي إلى تبين مسألة أجمع حولها النقاد وهي وقوع لغة تامر في منطقة تماس بين لغة تجتمع فيها مقومات السرد الموضوعي ومراعاة مقتضيات الحكاية وما تتطلبه من حبكة، لكن القصة التامرية في مستوى خطابها تشق عصا الطاعة دوما وتظل على استعداد دائم إلى "تسريد الشعري" و"تشعير السردى" إنها تقتنص أشد اللحظات قتامة وسوداوية لتقدّ منها جمالياتها ولتعتقد منها

¹ الاستعانة (دمشق الحراني)، ص 144

² محسن يوسف: (زكريا تامر، أشواق إلى وطن جديد، مجلة الموقف الأدبي، ع 106 - 107،

مارس - أبريل 1980، ص 64

أغنية راقصة على تخوم الجراح. لقد استطاع هذا الخطاب القصصي - في نظرنا - أن يتنزل في رحاب العجيب والغريب والمفارق والمدّش دون أن يفقد صلته الوثيقة بالواقع، مستحضرا التفاصيل اليومية، منزلا المفارق في أحضان المشاكل لكانهما عالمان متأخيان لا ينفصلان. نحن هنا أمام كتابة هي في واقعها القرآني، كما في أدواتها التعبيرية العاملة فوق وتحت سقف القصة القصيرة كنوع، عمليات قلب راديكالي للمنطق ذاته الذي يحكم اتصال وانفصال الوظيفتين الشعرية والخطابية في اللغة.¹

إن الخطاب التأمري قد استطاع أن يستضيف في رحاب القصة القصيرة فنون السرد التراثية، لقد صار التراث السردي وجها من وجوه تأويل الحاضر وفهمه وتعميق الوعي بتعقيداته المختلفة كما غدا كذلك شكلا من أشكال التمويه الفني الذي يسعى إلى إكساء السرد القصصي غموضا يجعل إبداعه تداولا بين مقاصد منتج ومقاصد قارئه، فليس من شأن القاص أن يعري غاياته تعرية تذهب بلذة المفاجأة ومتعة الاكتشاف والإدهاش. إنّ تنزيل العوالم الخرافية أو الأسطورية صلب عالمنا الواقعي لهو استراتيجية سردية دأب عليها "تامر" في الكثير من أقصوصاته إلى درجة أن الواقع المستهدف صار أكثر غرابة وإدهاشا من العوالم المفارقة ذاتها، لكان القاص يريد أن يقول إن الواقع المعقد أضحى في كثير من الأحيان غير قابل للنهم خارق لكل قواعد المنطق وأعرافه، إنه واقع لا يتورع عن إدانة أبطاله التاريخيين وتخوين أفعالهم وتحريف غاياتهم النبيلة، ألم يعدّ إحراق القائد الإسلامي طارق بن زياد للسفن في تلك الحادثة الشهيرة "تبيدا لأموال الدولة وضربة لقوة

¹ صبحي حليدي: غلاف مجموعة الرعد

الوطن" ¹؟، إنه واقع لا يدرك وفق مواضع ومواصفات معلومة، وليس من شأن الأدب عموما والقصة القصيرة خصوصا أن تنقل الواقع، إنها تنشئه وفق رؤية صانعها وتعبث بنظامه وتنتهك حدوده وتنزع عنه كل قداسة مزعومة فتعريه وتخلق منه إمكانيات غير مجربة، تتوسل بمواد الأجناس التراثية وشخصياتها وخصائصها لتبلغ غاياتها المختلفة فقد "أدخل زكريا تامر الإسقاط التاريخي وطور طريقة استخدامه، وشى الواقع الإنساني بالرمز وحفلت لوحاته بالألوان، غير من صورة هذا الواقع لتصبح أكثر تعبيراً من الواقع." ²

يجعلنا ما تقدم ذكره نخلص إلى أن عودة "زكريا تامر" إلى التراث وعمله الدؤوب على استدعائه في مختلف أقصوصاته لا ينطوي على نكوص وارتداد بقدر ما يكشف تصورا جماليا يرى في القصة القصيرة مجالا لتفاعل النصوص وحوارها المنتج الخلاق ويصدر عن إيديولوجية مبدع يرى في التراث السردي مقومات إثبات الذات ومحاوره العالم.

من شأن النظر في علاقة الأقصوصة التامرية بنقدها وشروحها أن ينبهنا إلى قيمة التفاعل بين النقد والإبداع في توسيع مقروئية النص وتمكين القارئ من إدراك الأسس التي يقوم عليها إبداع الأقصوصة حين تستلهم من الحكاية المثلية شخصياتها الحيوانية القادرة على التفكير والكلام، أو حين تستعير من الأسطورة الأفعال الخارقة أو من الخرافة مواعظها وتقنيات حكايتها في الإدهاش وجعل المستقبل يصادق على ارتجالاته الموهلة في الغرابة.

¹ الذي أحرق السلن (العدد)، ص 24 - 25

² محسن يوسف: زكريا تامر، أشواق إلى وطن جديد، مجلة الموقف الأدبي، ص 60

لقد ذهب الناقد "وليد إخلاصي" إلى حد اعتبار "زكريا تامر" يشبه الحكواتي الشعبي الذي ينهي ليلته أو حكايته بحكمة أو موعظة تدل على قدرته الذاتية على استخلاص النتائج الجاهزة التي يحتاج إليها المستمع.¹، فتنزيل "الحكاية الشعبية" أو "المثل" أو "الوصية" صلب القصة القصيرة لا يفسح المجال أمامها حتى تذهب بمقومات هذا الجنس وخصائصه بقدر ما يجعلها تنصهر صلبه وتذوب طي غاياته، إنها لا تنقل القصة القصيرة إلى عوالم أخرى مفارقة بقدر ما تنزل في رحابها مطواعا وتخدم سعيها الدؤوب إلى تشريح الواقع وإدانة مختلف أشكال السلطة المتسلطة. يتجلى هذا الجمع بين العوالم في مواضيع مختلفة من أقصوصات "تامر" مما حدا بالناقد "عبد الرحمان أبو عوف" إلى القول متحدثا عن المدينة التي يمثل لها "تامر" في سرده: "والمدينة التي تغص بالأحداث والأشخاص مدينة مستوحاة من خيال الوجدان القصصي الشعبي الذي طالما تربينا عليه، غير أن المجازات الرمزية المنتشرة هنا وهناك في القصة لا تلبث أن نقنعنا بأنها تقصد عالما"²، ولعلنا حين نتوقف عند صورة المدينة في أقصوصة "اللقى" الواردة ضمن مجموعة "الرعد" ندرك هذا الجمع المدهش بين خصائص مستمدة من عوالم الخرافة وخصائص أخرى تنزل المكان صلب واقعنا ونقيم بينها وبينه ألفة وشعورا بالانتماء إليه، يقول السارد: "ولمدينتنا سبعة أبواب، وقد خرج الوفد من أحدها تتقدمه راية بيضاء، وسار بين جنود أكثر

¹ وليد إخلاصي: دقة الصانع، ص 28

² عبد الرحمان أبو عوف: زكريا تامر والقصة السورية القصيرة، ص 104

عددا من النجوم والجراد، منهمكين في التنقيب عن القمل في ثيابهم الداخلية تاركين سيوفهم للشمس تجفف ما علق بها من دم وطنين.¹

فهم توظيف التراث السردي عند بعض النقاد فهما مخصوصا واعتبر من قبيل التطويح بالقصة القصيرة في عوالم تتأى عن الواقعية وتلج أفاق الفوضى وكأن الدمار يمثل الخلاص والمنفذ، إذ يقول الناقدان "نبيل سليمان و"بوعلي ياسين" طي حديثهما عن مجموعة "الرعد" "إنها تضعنا في عالم خاص أشبه بعالم الأشباح والكوابيس وهو عالم المشفق غير الراضي عن واقعه المدفوع إلى صراع انفعالي غير واع مع المجتمع والنظام."² ينم هذا الموقف عن تعارض تام بين مقاصد الإبداع ومقاصد القراءة فقد أصر الناقدان على اعتبار القصة التأميرية القصيرة قصة عدمية خالية من العواطف الإنسانية تلقي بشخصياتها في أتون الصراع وتجردّها من مقومات البقاء مما جعل فهمها للواقع فهما مغلوطا، وليس الأمر في نظرنا- على هذه الشاكلة إذ أن استدعاء تامر للمفارقة لم يكن أبدا بغية التشريع للفوضى وخوض صراع انفعالي لا عقلاني، بل كانت غايته كما ذكرنا جمالية من جهة وفكرية من جهة أخرى، تسعى إلى التحريض على هذا الواقع المتردّي لا من أجل رفضه بل من أجل تغييره والعمل على معالجة أسباب تخلف المجتمع وهزيمة النكراء.

إن وراء القصة التأميرية صانعا ماهرا لا تقلت من يديه خيوط اللعبة السردية، فإذا أفسح المجال للشخصيات الهامشية المأزومة واقترب من روح الأشكال السردية التراثية وولج عوالمها المفارقة فإنه

¹ اللحي (الرعد)، ص 40

² نبيل سليمان - بوعلي ياسين: الأدب والإيديولوجيا في سوريا، 1967 - 1973، ص 212

قد قصد إلى ذلك قصدا حتى يخدم عدة غايات منها كشف ما يتعرض له الإنسان من محاولات ترويض وتشويه غايتها سلبه حريته وكرامته وتسهيل خضوعه لمنطق من يملك الطعام، ودونك قول المروّض مفسرا خصائص مهنة الترويض لتلاميذه "إذا أردتم حقا أن تتعلموا مهنتي، مهنة الترويض، عليكم ألا تنسوا في أي لحظة أن معدة خصمكم هدفكم الأول، وسترون أنها مهنة صعبة وسهلة في آن واحد. انظروا الآن إلى هذا النمر. إنه نمر شرس متعجرف، شديد الفخر بحريته وقوته وبطشه، ولكنه سيتغير ويصبح وديعا ولطيفا ومطيعا كطفل صغير، فراقبوا ما سيجري بين من يملك الطعام وبين من لا يملكه، وتعلموا."¹

إذا لم يقرأ التراث السردى قراءة صحيحة صار مدعاة للرضاء بالواقع والتسليم بقدرية القمع والهزيمة، ولعل استدعاءه ومحاورته أن يكونا سبيلا إلى إعادة النظر في قناعاتنا والأقوال التي توارثناها أجيالا متعاقبة ولم نكلف أنفسنا عناء التمعن في دلالاتها العميقة وغفلنا عن خطورة توظيفها لتربية الإنسان على الاستسلام، ومن هنا يكون حوار القاص مع التراث السردى حوارا منتجا غايته فضح الفهم السطحي للأقوال الموروثة والأمثال والحكم والسخرية منه، ففي أقصوصة "الأعداء" يقول السارد في تهكم واضح: "كن أول من يطيع وآخر من يعصي، فلا رأي لمن لا يطاع، وإن كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب، والقناعة كنز لا يفنى، والحسود لا يسود، فاستقم كما أمرت وأطع أولي الأمر، وكل من سار على درب وصل."²

¹ النمرور في اليوم العاشر (النمرور في اليوم العاشر)، ص 54

² الأعداء (النمرور في اليوم العاشر) ضمن لوحة "الشموس والأقمار"، ص 15

لقد قصرنا دراستنا للنصية الواصفة على علاقة القصة القصيرة التأميرية بشروحها ونقدها في مستوى استدعاء التراث السردى وتوظيفه دون غيره من القضايا لأن مقام البحث يقتضى منا ذلك، وقد جعلنا النصية الواصفة تشمل تعليقات القاص في أحد حواراته مثلما تشمل آراء نقاد حاولوا دراسة هذا الجانب عند "زكريا تامر"، والحق نقول: ما من ناقد تناول هذا الجانب ضمن دراسة مستقلة أو خصص له ما يستحق من عناية، فأغلب ما استندنا إليه لا يتجاوز الملاحظات العابرة التي بنت لناقد لم يقصر اهتمامه على جوانب تفاعل القصة التأميرية مع التراث السردى بل كان همّ أغلب النقاد تبين الخصائص العامة التي تحكم إبداع القصة القصيرة عند "زكريا تامر".

يعكس توظيف التراث السردى عند "زكريا تامر" رؤيته للإبداع الأقصوصى الذي يجب أن يسعى إلى استحضار هذه النصوص ومحاورتها وتنزيلها صلب مشاغلنا واهتماماتنا حتى لا يتراكم عليها غبار التجاهل والنسيان ويكتفى بتعليقها كسيف لم تعد بصاحبه حاجة إليه، التراث السردى عند "زكريا تامر" قوة بها نواجه التهميش والعدم ونرسخ أقدامنا في عالم اهتزت ثوابته، واستدعاؤه صرخة في وجه من شوهوه أو سعوا إلى تجميده في قوالب ثلجية صلبة لا سبيل إلى تفكيكها لفهم مغالقتها.

تكشف النصية الواصفة أن القصة التأميرية قصة تحلق في نرى الإبداع بأجنحة التراث ولا تتوقف عن مناوشة أسلافها ومحاورتهم غير أنها لا تنفصل عن عوالمنا فتدين وتفضح وتحطم وتبني وتنتهك حجب المخفى، كلماتها نفاذة وعباراتها مشحونة بالمعاني محيرة وما أكثر احتياجها للقراءة! وما أدركها للحديث! إن أقصوصة "تامر" التي ترجمت

إلى عدة لغات منها الروسية والفرنسية والإنجليزية وحظيت بالاهتمام في غير موطنها وعدت جذيرة بالقراءة اعتبرت عند بعض النقاد العرب* فوضوية الرؤية، بطلها لا يرى في الحياة ما يستحق أن يعيش لأجله، ترتاد بنا عوالم كابوسية مرعبة، وهذه مفارقة أخرى من مفارقات القصة التامرية، إضافة إلى كونها قد استطاعت أن تضرب في التراث المردي بسهام كثيرة وأن تقتنص منه كل هامش ساعدها على إزعاج المركز وخلخلة نفوذه دون أن تتخلى عن التجديد والمغايرة وابتعات أشكال في القص متنوعة والانخراط في "مناورات سردية" لا تتوقف، إذ أننا لا نستطيع أن نثبت أبدا انضباط القصة التامرية لنمط واحد من أنماط القصة القصيرة، لقد اجتمعت فيها القصة اللحظة والقصة الومضة وقصة النفس، والقصة القصيرة الطويلة، والقصة الحدث... لكنها مع ذلك أقصوصة تحافظ على إدهاشها المستمر واستفزازها الحاد للمتلقي وعبثها بالعوالم وتحطيمها لكل منطق مسبق، تعيش في رحاب الرفض والإدانة وتقدم حكاياتها في إهاب في فيه من ذاتية الشعر وإيحائه وغموضه وفيه كذلك من موضوعية النثر واسترسال حبكة وجزالة حركته، إن "زكريا تامر" كما يقول الناقد المصري "أحمد محمد عطية": "يجسد مفهومه لقضية التراث والمعاصرة وكيفية بعث التراث القديم بقيمه النبيلة والتقدمية لمتنزع بالتجديد في الشكل الفني والرؤية النضالية."¹

القصة التامرية قصة تجريبية بامتياز فهي لا تستكين إلى خط فني ثابت بل ترتاد مناخات قول شتى وتسعى إلى تجديد تعاملها مع مختلف

* نبيل سليمان - بوعلي ياسين / ياسين كمال / عبد الرزاق عيد

¹ ورد ضمن مقال محسن يوسف: زكريا تامر... أهواك إلى وطن جديد، ص 65

مواد السرد، إنها نَزاعة إلى مجاوزة منطق المعتاد، مِيالة إلى اختراق الحدود بكل ما يقتضيه ذلك من جرأة وعنف "يدخل مباشرة في نسيج اللغة فيكسوها قوة مؤثرة ونفوذاً واضحاً".¹

- الاتساعية النصية: التفاعل والمجاورة

احتفلت القصة التامرية بالتراث السردى ودعته إلى رحابها وأفسحت مجالاً واسعاً للأمثال والحكم والخطب والوصايا والقصص القرآني وقصص الجان والأشباح والحكايات الشعبية والقصص التاريخية... ولم تشذ بذلك عن خصائص جنسها، فالقصة القصيرة تحافظ على صلتها المتينة بالأشكال السردية التراثية وتسعى إلى محاورتها وإحيائها وتوظيفها في خدمة المقاصد الفنية والذهنية في آن واحد.

يتراوح حضور التراث السردى في القصة التامرية بين حضور الشذرة والنقل الجزئى لخاصية من الخاصيات وهو ما يسمى عند "جينات" التحويل transformation والمحاكاة الساخرة parodie التي تقوم على احتذاء أسلوب من الأساليب بغية تحقيق غاية الهجاء والسخرية.

- التحويل: Transformation

يتجلى الشكل الأول من أشكال التفاعل في عدة مواضع من القصة التامرية منها التجاؤزها إلى استعارة بنية التضمين المتمثلة في قيام السرد على حكايتين تكون إحدهما إطاراً أما الثانية فتزد مضمّنة في الأولى، وهذه البنية متواترة في الحكايات الشعبية القديمة والخرافات والحكايات

¹ إبراهيم الجرادى: طرقات عربية، ص 11

المثلية، ففي أقصوصات "في ليلة من الليالي" (النمور في اليوم العاشر) يعتمد السارد هذه البنية إذ أنّ حكايته الأم هي حكاية "أبي حسن" الذي يتهم باطلا بالسرقة وضمن هذه الحكاية نجد حكاية أخرى يرويها "أبو حسن" للولد الذي يشاركه الزنزانة، ولا تخلو الحكاية المضمنة من استعارة بعض خاصيات السرد التراثي ومنها فاتحة الحكاية المتمثلة في عبارة مسكوكة متداولة في السرد القديم "كان في سالف العصر والأوان رجل اسمه مصطفى وكان فقيرا لا يملك من متاع الدنيا سوى شاريه..."¹ كما تستعير هذه الحكاية أبطال الحكايات القديمة مثل (الرجل الفقير المسكين مصطفى/ الملك/ ابنة الملك...) وأحداثها (إصدار الملك أمرا من الأوامر/ مخالفة أحدهم الأمر/ معاقبته/ حدوث المنعرج الحاسم: زواج الفقير من ابنة الملك/ امتحان إخلاص الفقير لابنة الملك/ التصادم/ الموت...) وعباراتها "وفي يوم من الأيام أصدر ملك البلاد أمرا يقضي بأن يحلق كل الرجال من مملكته شواربهم (...) وزوج الملك مصطفى من ابنته التي كانت أجمل امرأة في الدنيا... وعندما علم الناس بموت مصطفى وما جرى له، حزنوا عليه كثيرا وبكوا..."²

إن هذا التشابه الكبير يجعلنا نتوقف عند ما ورد في "ألف ليلة وليلة" فكثيرا ما تؤدي بعض حكاياتها إلى زواج الملك أو ابنه من بنت الفقير أو تزويج الفقير من ابنة الملك وتقريبه "ثم إن الملك جعل "معروفا" وزير ميمنة عنده وطابت لهم الأوقات وصفت لهم المسرات (...) ثم إن الملك "معروفا" أرسل يطلب الرجل الحرّاث... ثم علم أن له بنتا بدبجة

¹ في ليلة من الليالي (النمور في اليوم العاشر)، ص 44

² نفسه، ص ص 44 - 45 - 46

الحسن والجمال كريمة الخصال شريفة النسب رفيعة الحسب فتزوج بها...¹ لكن حدة التشابه تنكسر حين يضمّن السارد حكايته عبارات لا تعود إلى زمن قديم بل تتجلى فيها الإحالة على المتداول اليومي الذي يحيل إلى زمننا هذا لا إلى عهود غابرة من قبيل "لا عاش من يزعلك... أنا متضايقة جدا..."²، إضافة إلى أن السارد يؤجل فعل اختبار صدق البطل إلى ما بعد حدث الزواج، والحال أن البطل في الحكايات الشعبية مطالب بإثبات حبه لابنة الملك والتضحية من أجلها ومكابدة الأهوال حتى يصل إلى تحقيق مبتغاه.

هذه التحويلات التي طرأت على الحكاية مقصودة من لدن السارد بغية الإمعان في إحداث المفارقات السردية التي من شأنها أن تحرك فعل القراءة نحو تبين تفاعل النصوص وقدرة هذا التفاعل الخلاق على تعميق وعينا بقدرة الأشكال السردية القديمة على كشف عورات زمننا هذا، فقصّة "تامر" لا تستعيد أزمنة عفت عليها الأيام، بل تستمد منها إمكانات لفضح سلطة القانون العمياء وعواقب التنازل عن المبادئ وعن رموز الانتماء أو التعلق بأفكار تربط الرجولة بالمظهر لا بالجوه. إن الحكايتين تدينان انهيار قيم الخير والشهامة في هذا المجتمع الذي ذبح الأمومة وتخلّى عن سبل الرشاد وغدا خارجا عن إطار العقلانية والمنطق يحاكم الأبرياء ويترك المجرمين طلقاء. إن التراث السردى يحضر ليؤصل القمع ويؤكد فداحته في سالف العصر والأوان وعلى ما بلغه في زمننا من حدة وغرابة.

¹ ألف ليلة وليلة، ج1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 1999.

ص ص 675 - 678

² لي ليلة من الليالي (المنور في اليوم العاشر)، ص 45

إن التحويل قد تجاوز عند "زكريا تامر" النصوص السردية التراثية ليشمل كذلك النص المقدس، ففي أقصوصة "الصقر" من مجموعة "الرعد" يتصرف الراوي في الآية القرآنية "المال والبنون زينة الحياة الدنيا والباقيات الصالحات خير عند ربك ثوابا وخير أملا"¹. ويقول على لسان أبيه "الأبناء زينة الحياة الدنيا"² وهذا التحويل تم بالحذف والاختزال لا بالزيادة ويسمى عند "جيرار جينات" transformation réductrice وهو تحويل فني غايته الأولى التمثيل لكسر الحدود الفاصلة بين العوالم، فقد غدا من الممكن أن يخاطب الحي الميت وأن يوصيه بصحته خيرا، وأصبح المذنب لا يعاقب بسبب ارتكابه فعل القتل بل بسبب تناؤبه وتقوس ظهره، ومن السذاجة أن نقول إن "تامر" ينتهك القرآن حين يحذف من الآية بعض العبارات، فما قصد إليه أبعد من ذلك بكثير، إنه يكشف اختفاء شمس العدالة وعصافير الحرية وتحول القانون إلى أداة تعبت بها أيدي أصحاب السيادة والسلطان الذين أغمضوا أعينهم عن القتل وفتحوها لتلاحق كل من يسيء إلى سمعة البلد حين يجوع أو يمرض أو يصرح بذلك، مما يجعل كلامه "هجوما صريحا على الدولة"³.

لقد طال المسخ كل شيء وغدت المغالطة منتشرة في المجتمع وصار يوسع أي كان أن يحرف كل شيء دون تمييز فحتى المقدس من الآيات يتصرف فيه حسب المصالح والغايات أما عن القانون، فلا قانون والقاضي يحاكم الأبرياء بطريقته الخاصة ويلقي بالراوي في غياهب

¹ محمد فؤاد عبد الباقي: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن، دار الحديث، القاهرة - مصر/دار

الجيل، بيروت - لبنان، 1988، ص 137. الكهف، 46

² الصقر (الرعد)، ص 17

³ نفسه، ص 18

المجهول "ثم نطق حكمه، وبعدئذ غادرت قاعة المحكمة يحيط بي عدد من رجال الشرطة، وكانت بانتظاري سيارة تشبه تابوتا عتيق الخشب، تولت نقلني إلى ضفة نهر من الأنهار السبعة، وهناك أوتقني رجال الشرطة بالحبال وربطوا بقدمي حجرين ثقيلين ثم قذفوا بي إلى النهر، فغصت حالا في مياهه مندفعا إلى القاع مغمض العينين والقم محاولا أن أتخيل مدينة تحترق تحت سماء خضراء وقمر أسود."¹

نقف في الأقصوصات كذلك، على مظهر آخر من مظاهر التحويل ويتم بزيادة بعض العناصر إلى الأصل ففي أقصوصة "الذي أحرق السفن" من مجموعة "الرعد" يقول الراوي ضمن اللوحة الثانية "الاستجواب" متحدثا عن مراحل خلق الكون: "في اليوم الأول خلق الجوع. في اليوم الثاني خلقت الموسيقى (...). وفي اليوم الثامن خلق المحققون، فأنحدروا توا إلى المدن، وبرفقتهم رجال الشرطة والسجون والقيود الحديدية."²، يضيف القاص إلى ما ورد في "سفر التكوين" يوما ثامنا محولا عدد أيام الأسبوع من سبعة إلى ثمانية، لكان ما جرى في اليوم الثامن يقع خارج حدود المعقول والمنطق، إذ أن القامعين من محققين ورجال شرطة وسجائين قد بلغوا من الظلم شأوا عظيما لا يدركه من يحاول فهمه أو حده أو تفسيره، إنها سلطة تدين أبطالها التاريخيين وتستخف بالعمل العظيم الذي أتاحه "طارق بن زياد" عند فتح الأندلس وتعتبره خيانة وتبيدا لأموال الدولة وتعاونوا مع العدو، لقد بلغت شهوة القتل حدا لا يطاق، وصار بالإمكان تحريف الحقائق واختلاق التعلات والأوهام بغية محاكمة أي كان، والتشكيك في انتماء

¹ الصقر (الرعد)، ص 20

² الذي أحرق السفن (الرعد)، ص 24

المواطن، وإدانة رموزه التاريخية التي يجلّ أعمالها ويعترف لها
باللحظات المشرقة من تاريخه.

يعلق "عبد الرزاق عيد" على إضافة تامر لليوم الثامن قائلا: "إذا
كان الله قد خلق العالم في ستة أيام وفي اليوم السابع استراح كما في
سفر التكوين، فإن عالم زكريا تامر قد خلق في سبعة أيام وبعدها في
اليوم الثامن أي خارج حدود الأسبوع تأتي قوة مفارقة خارج مقياس
الزمن الأسبوعي لتقتل العالم."¹

أرادت القصة التامرية أن تنزع عن هذه السلطة القمعية كل شرعية،
إذ أنها تحاكم الناس خارج إطار القانون الوضعي وخارج إطار القوانين
السمائية، وتستمد سلطتها من اللامنطق واللاعقل، فوضعها خارج عن
كل حدّ، إنها سلطة عمياء تستبيح كل شيء، تمارس قمعها البشع
بـ"براعة وإتقان" و"تحسن" التشويه والتمويه والمراوغة واختلاق التهم
وقلب الحقائق.

تتفاعل القصة التامرية كذلك مع الأقوال المأثورة التي يجري
تداولها على ألسنة الناس غير أن السارد يحولها تحويلا تامّا، إذ أنه
يحافظ على الملفوظات ويتصرف في مواقعها لتؤدي معنى مخالفا
مخالفة تامة للمعنى الأصلي، ويمكن أن نضرب لذلك مثلا في
أقصوصة "رجل غاضب" الواردة ضمن مجموعة "دمشق الحرائق"
يرفض الناس دعوة الرجل الغاضب لهم لقتال العدو ويجيبونه قائلين:
"جبان حي أفضل من شجاع ميت."²، فالناس قد قلبوا القول الأصلي:
شجاع ميت أفضل من جبان حي، حتى يبرروا عجزهم وتعلقهم بالحياة

¹ عيد الرزاق عيد: العالم القصصي لزكريا تامر، ص 78-79.

² رجل غاضب (دمشق الحرائق)، ص 107

وينكشف استعدادهم لتقديم جميع التنازلات من أجل ألا يصيبهم أذى فقد غدت قيم الشرف والكرامة والعزة في عرف هؤلاء عديمة المعنى. إن قلب ماثور القول يفضح في الأقصوصة عجز الناس واستكانتهم وسطحية تفكيرهم وعدم إدراكهم المعنى الحقيقي للحياة، إن الحياة عند الراوي لا تكون إلا إذا أحببنا الموت وسعينا إلى تحقيق الحرية والشرف مهما كانت التضحيات التي نجبر على تقديمها والناس لا يدركون أن من فقد الحزم والإرادة ورضي بالهوان صار ميتا في جبة حي لا يملك من حياته شيئا. لقد انقلبت القيم وأضحى بالإمكان عند أصحاب النفوس المستكنة تبرير الصمت وتشريع الهوان واختلاق الأعذار.

- المحاكاة الساخرة: Parodie

إن القصة وهي تتخلق تستدعي إلى رحابها نصوصا أخرى وتعمل على محاكاة طرائقها وأساليبها لخدمة غايات شتى منها: السخرية من وضع قائم أو سلوك متواتر أو ظاهرة منتشرة في المجتمع أو نقد فهم سطحي لأمر ما، ولعل قدرة هذا الأسلوب على الإبلاغ ونجاعته الفائقة في حقل الأدب جعلته يتطور، فقد أضحى مفهوم المحاكاة الساخرة "آلية رئيسية من آليات إنشاء النصوص وتقاطع الأجناس"¹، فالباروديا بهذا المعنى تلعب دورين أساسيين متعاضدين فهي مقولة إبداع باعتبارها تقوم على إنشاء نص انطلاقا من احتذاء طرائق وأساليب نصوص معلومة، وهي كذلك مقولة قراءة نترك من خلالها وجوه تفاعل النصوص وغايات تقاطعها، والباروديا عند "ميخائيل باختين" تعد نوعا من الأسلبة Stylistation لا تكون فيها قصديّة اللغة المشخّصة

¹ محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة، ص 157

متعارضة مع مقاصد اللغة المشخصة مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية، ويشترط في "الباروديا" أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كل جوهري متوفر على منطقه الداخلي وكاشف لعالم متفرد مرتبط باللغة التي كانت موضوعا للباروديا¹، إنها تقريب للنصين وتعيد لهما في أن واحد، وهنا ينشأ الإحساس بالمفارقة وإدراك فداحة الوضع مما يجعل المعنى المعبر عنه أو الحالة موضوع الخطاب مدعاة للسخرية والهجاء.

محاكاة الأشكال السردية التراثية متواترة عند "زكريا نامر" في مختلف مجموعاته القصصية، والسخرية ميزة متأصلة في خطابه الأقصوصي وقد حظيت الخطبة باهتمام خاص، فالسارد يحاكيها ضمن أقصوصة "الأعداء" من مجموعة "النمرور في اليوم العاشر" محاكاة يسخر عبرها من تلك الخطب العربية "العصماء" التي حولت هزيمة نكراء إلى نصر مبين وصورت ما جرى سنة (1973) تصويرا مخادعا وسكتت عن الكثير من الحقائق... والله ما كان سكوتنا على الأعداء عن ضعف إنما كان إباء وشما وترفعا وثقة بالنفس. قالوا: نريد بترولكم. قلنا خذوا بترولنا، فنحن أحفاد حاتم الطائي. قالوا: أعلنوا حربا شعواء على الأفكار المستوردة. فقلنا نحن أهل الكر والفر، ونصبنا المشانق وشيدنا السجون (...). وثنان بين ما يملكون وما نملك، فنحن الأقوياء لأننا مسلحون بالروح والحق لا بالمادة الزائلة والباطل الزهوق...²، لقد تعلقت المحاكاة بطرائق القول، من ذلك القسم زيادة في التوكيد،

¹ ميخائيل باخين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،

القاهرة/باريس، ط1، 1987، ص ص 28 - 29

² الأعداء - 8 - خطبة (النمرور في اليوم العاشر)، ص ص 8 - 9

وتوقّر المنزع الحجاجي الذي يقرب المتكلم من المخاطب ويسعى إلى استمالاته وإقناعه وذلك بافتراض الأطروحات والعمل على حضنها [ما كان... إنما.../ نحن أقوياء... لأننا مسلحون... لا بالمادة...] وغاية "الباروديا" في هذا الموضع السخرية من تلك التبريرات الجوفاء إبان الهزيمة والتي ظلت تتغنى بقيم الأجداد وبطولات الأسلاف وتنزلها في غير موضعها اللائق بها وهي أشبه ما تكون بكلمة الحق التي أريد بها الباطل، فكيف يبرر التخلي عن الثروات والمدن بكرمنا الموروث وتسלحنا بالروح والحق لا بالمادة!

يعود "تامر" إلى الخطبة في مجموعته القصصية "الرعد" ضمن اللوحة القصصية الثالثة الواردة خلال أقصوصة "الذي أحرق السفن" قائلا: "... ومن أجل أن يظل الوطن حرا سعيدا، عشتّم أيها المواطنون الشرفاء مئات السنين بلا خبز، عشتّم بلا حرية، عشتّم بلا كرامة، نسيتّم الابتسامة، كرهتم الورد والقمر وأغاني الحب، وحمل الله اليوم وطننا الغالي من أخطار الخونة المتآمرين مع العدو."، تفيد صيغة الفعل الماضي في "مشروع الخطبة" هذا الدعاء (عشتّم X 3 / نسيتّم/كرهتم/حمل)، وهو أسلوب تتميز به الخطبة عن غيرها من الأجناس لما فيه من تودّد للمخاطب وتقريب له وعقد لصلات الودّ معه ولكن السارد ينزاح به عن مقاصده إذ يتحول الدعاء للمتلقى إلى دعاء عليه بالحرمان من الحرية والكرامة والابتسامة وتنشأ السخرية حين تحرف الخطبة عن مقاصدها وحين يصبح الساعون إلى الحرية وعاشقو الورد والقمر خونة متآمرين مع العدو.

¹ الذي أحرق السفن - 3 - مشروع خطبة - (الرعد)، ص 26

تجعل المحاكاة الساخرة المتلقي وهو ينفذ إلى مظاهر التفاعل بين النصوص إزاء حالتين متلازمتين فكلما اقترب من الجنس الأدبي وألفى خاصياته ماثلة أمامه شعر بالمسافة التي تنشأ من الانحراف بتلك الخصائص إلى غايات جديدة وأهداف مغايرة، فكم كان "جيرار جينات" صادقا حين اعتبر المحاكاة الساخرة ضربا من "الغناء الناشز" أو الغناء على نغمة مغايرة للأصل.¹

نلقي السارد في أقصوصة "رحيل إلى البحر" من مجموعة "دمشق الحرائق" يحاكي شكلا تراثيا من أشكال الأدب العربي ألا وهو "الوصية" التي تقوم عادة على جمل قصيرة قائمة على الأمر أو النهي تقدم عصارة تجربة الأسلاف وما استخلصوا من خبرات الأيام الخوالي، يقول السارد على لسان كهل يتوكأ على عصا "لا تحترم أحدا، الشر لا يهزم. الصدق يجلب المتاعب. لا تدفن ميتا (...). السعادة وهم والفرح لا يعيش طويلا..."²، إن لاكتهال الرجل وتوكله على العصا دلالة على الحكمة والخبرة بالحياة مما يجعل صدور الوصية عن مثله أمرا منتظرا مقبولا محمودا خاصة أن خطابه قد توفر على جمل تقريرية [الشر لا يهزم. الصدق يجلب المتاعب... السعادة وهم] وجملة قائمة على النهي [لا تحترم أحدا] لكن العدول بالوصايا إلى غير مألوف العادة يجعل الخطاب يسلك مسلك السخرية وينبري هاجيا هذا التحول الرهيب الذي طرأ على سلوك الناس وجعلهم يفقدون الثقة في الصدق ويعتبرونه مجلبة للمتاعب.

¹ Gérard Genette: palimpsestes, p17

² رحيل إلى البحر (دمشق الحرائق)، ص 290 - 291

إن الأجناس والأشكال التي يستحضرها "زكريا تامر" لا تفرض سلطاتها على الأقصوصة بل إنها تتحسر وتضمر وتخضع لغايات النص المتسع (Hypertexte)، الذي يحاكيها ولكنه لا ينتصر إلا لغاية السخرية والهزاء، غير أن سخرية "تامر" تتميز بشعور عميق بالمرارة والألم إزاء ما يجري في المجتمع من تشويه للقيم والثوابت وحصار الإنسان وتجويعه حتى يستحيل كائنا لا هوية له ولا انتماء ولا ملامح، يقول الراوي "اسمع... هذا ما يحدث: الحيوان ينتصر. جسد الإنسان يخضع لتحول غامض وسيصبح بعد حين مخلوقا عجيبا. قلبه جرد، عيناه عنكبوتان، مخه عقرب، أصابعه ديدان، دمه صديد، فمه صرصار ميت. وستخفي كل الكلمات ، وسيكون الصراخ الوحشي الصوت الوحيد المتردد في العالم."¹

تواتر هذه الصور المرعبة التي تنطوي على تكثيف للعالم المشخص ومراكمة لمشاهد المعاناة الإنسانية صلب بؤرة حكي واحدة، جعل الكثير من النقاد يعتبرون هذا التواتر تعبيراً عن العدمية والسوداوية واليأس والسلبية وهذا الرأي ناتج حسب رأينا عن الوقوف عند ظاهر الخطاب الأقصوصي التامري وهو خطاب يحتفظ بمكنوناته وأسراره، ولعل سعي القاص إلى إنشاء وقائع وصور أليمة لا ينطوي على إحباط بقدر ما ينطوي على رغبة صادقة في إيقاظ النيام وتحذير الإنسان من مخاطر التنازل عن أبسط حقوقه والاستسلام لسلطة لا تأبه للإنسانية. لقد صار بوسعنا أن نقول إن القصة التامرية أثبتت قدرة كبيرة على فهم الواقع وإدراك ما ينتظر الإنسان من ويلات، فالمجموعات القصصية (النمر في اليوم العاشر/الرعد/دمشق الحرائق) قد كتبت في فترة

¹ رحل إلى البحر (دمشق الحرائق)، ص 286

تاريخية مفصلة من التاريخ العربي ولكنها اشتملت كذلك في مواضع كثيرة منها على استشراف لما سيأتي إذا ما واصل الإنسان خضوعه وخنوعه، وإذا لم يدرك الأخطار المحيطة به، فعصر المستقبل في الإبداع القصصي عنصر بارز في أدب تامر.¹

إن سعي القصة التامرية إلى السخرية مما يجري وهجاء الخنوع والخضوع وإدانة القامع والراضي بهذا القمع جعلت بعض النقاد يتسرعون في نعت "تامر" بالقاص المتشائم الذي لا يرى في المستقبل إلا صورة سوداء قائمة والحال أن هذا الرأي يكشف مبالغة ومغالة، فالقاص السوري ترك باب التفاؤل مفتوحاً، ورغم قتامة ما صورته لم يخرط في مسار الإحباط التام فـ"مياه البحر ستغسل الجسد. شمس البحر ستصرع الحيوان، وسيفقد الإنسان غباره ويصبح كما يشتهي: طفلاً... شاعراً... قديساً... بطلاً."²، يقول الراوي كذلك في أقصوصة "الصقر" فالصقر الذي يحيا في بيوت الفقراء سيصعد يوماً إلى أعلى ويمتلك سماء المدينة.³ القصة التامرية في نظرنا لا تعكس تشاؤماً وسوداوية بقدر ما تعكس رؤية مخصصة للعالم وموقفاً من الدور الذي يجب أن يلعبه الأدب في المجتمع، وضرورة قيام الكاتب بدوره الحضاري على أكمل وجه إذ عليه أن يحس إحساساً مرهفاً بخطورة ما يجري وأن ينقل هذا الإحساس نقلاً إبداعياً مخصوصاً، وهو ما عبّر عنه "زكريا تامر" قائلاً: "لا بد للإنسان الصادق أن يغضب إذا كان حقا مؤمناً بالقيم الملزمة بالإنسان وحقه في حياة يسودها العدل والفرح

¹ عادل فريجات: الرؤية والفن القصصي في قصص زكريا تامر، ص 50

² رحيل إلى البحر (دمشق الحرّات)، ص 286

³ الصقر (الرعد)، ص 19

والحرية (...) فكيف لا يغضب الإنسان حين يواجه محاولات ترمي إلى ترويضه وسلبه حريته وكبريائه.¹

– التناسية: الانفتاح الأخلاق

يعني هذا النمط من أنماط التفاعل النصي حضور نص في نص آخر² "إذ يفترض إنعام النظر في ملفوظ ما (énoncé) ملاحظة العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر تكشف عنه إحدى تحريفاته التي لا غنى عنها لفهمه."³ يستند "جيرار جينيت" (G. Genette) إلى "ميشال ريفاتير" (Michel Riffaterre) ليعرف التناسية قائلا: "إنها ملاحظة القارئ لروابط تجمع بين أثر وآثار أخرى سبقتة (...) وهي آلية القراءة الأدبية المحضة."⁴

لم تشذ القصة التامرية عن استحضار النصوص بل دأبت على التحوار معها واستحضارها لخدمة أغراض شتى فقد توسلت بالقصص الديني إذ أن قصة النبي يوسف تحضر في أقصوصة "البدوي" في شكل الماعات برقية تربط الحاضر بالماضي وتوصل معاناة البدوي الأشعث في تاريخ المعاناة الإنسانية، ويسعى القاص إلى إحداث تفاعل بين صورة النبي الذي تحيطه العناية الإلهية وتدفعه إلى خوض مغامرة البئر وما جرى بعدها من أحداث وصورة البدوي الذي يتطهر من كوابيسه ويعود إلى بيته بعد رحلة تحسس للذات وتردد بين تجارب شتى يقول الراوي مستحضرا قصة النبي يوسف: "يذاها تلمسان جبهة يوسف،

¹ فاطمة سليم: لقاء مع القصص السوري زكريا تامر، ص 87

² Gérard Genette: Palimpsestes, p 8

³ ibid, p 8-9

⁴ البدوي (دمشق الحراليق)، ص 234

فيتساقط مطر من ياسمين في دمه وينتثله غرباء من بئر عميقة. أرسلت قميصي إلى أبي الأعمى.¹

تستحضر أقصوصة "البدوي" كذلك قصة "قابيل وهابيل" مستعينة بصورة القتل الأول في تاريخ البشرية مستلهمة صورة الغراب الذي علم الأخ كيف يوارى سواته ويحفر قبرا لأخيه، لكن هذا الاستحضار كان من خلال نفي تكرار ما جرى وإثبات التقابل بين أحداث القصة القرآنية وأحداث أقصوصة "البدوي" "لن أبصر غرابا يحفر قبرا لغراب آخر صريع. ساحمل جثة أخي حتى موتي. لن يكون لجثتي قبر."²

تتفاعل أقصوصة "البدوي" مع القرآن في الحالتين المذكورتين أنفا دون أن تحافظ على النص الأصل محافظة تامة بل استجلبته لتؤكد معاناة "البدوي" الذي يجد نفسه وحيدا يحمل ذنبه ما عاش، فهو الذي يعاني من استبداد الأب وتسلط صاحب المصنع ورغبات الجسد التي تضغط على أعصابه، وأحلامه الكثيرة التي تصطدم بقسوة الواقع ومرارة الهزيمة، والموت الملازم له في كل حين بعد أن فقد كرامة الوجود وانخرط في إحساس بالعجز مقيت وعاد أدراجه إلى فضاء الموت البطيء ف"الأرض لها سقف واطئ وأربعة جدران صلدة، والجياد سحينة في غرف مقفلة، أرضها مغطاة بالتبن، منكسة الرؤوس، مكتئبة لا تصهل فبراريها اضمحلت وحلت محلها أبنية من إسمنت

¹ البدوي (دمشق الحرائق)، ص 219

² نفسه، ص 219

وحجر وحديد، وقد مات الرجال الذين كانوا يمتطون صهواتها ويلوحون
بشراسة بسيف ذات نصال محدوبة"¹

تتناص القصة التامرية كذلك مع السرد التاريخي من خلال
استحضار قصص الأبطال التاريخيين من جهة والالتفات إلى تاريخ
الشام واستدعاء وقائعه وتنزيلها صلب الحاضر حتى يدين القاص من
خلالها الظلم الموروث الذي يتواصل في شخصية الحاكم والشرطي
والقاضي والأب "وتخيل والده سلطانا تركيا، ثمة عمامة كبيرة على
رأسه وله لحية سوداء تضيء على وجهة مسحة من الشر الخالد وحوله
عيون خاشعة. مولاي. وينحني أتباع ويجلبون له أجمل النساء من
مختلف أصقاع الأرض"². الحكاية التاريخية حاضرة عند القاص
السوري في ثنائيا سرده حضورا لافتا فقد توسل في عديد المواضع
بالمفارقة التاريخية ونزل شخصيات عاشت في العصور القديمة منزلة
الشخصيات الحاضرة في عصرنا والمتسربة بسربال زمننا، فلعل ما
يجري في المدن العربية من ظلم وتنكيل يعود بنا إلى زمن حوصرت
فيه دمشق وعانت فيها جيوش "تيمورلنك" فسادا، أما صورة
"تيمورلنك" العجيبة فتنتطوي على جمع غريب بين الطفولة والشيخوخة
مما يجعلها صورة تحوز من التناقض والمفارقة نصيبا كبيرا، "فإذا

¹ البديوي (دمشق الحرائق)، ص 233

² نفسه، ص 211

* تيمورلنك قائد تاري ذو قوة وبأس، جال في الممالك الرومية والعربية غزوا، استولى على
دمشق سنة 803 هـ (أوائل القرن 14م)، ابن عربشاه (ت 854هـ)، فاكهة الخلفاء ومفاكهة
الظرفاء، تقدم وتحقق أيمن عبد الجبار البحري، دار الأفاق العربية، القاهرة- مصر ط1،
2001، ص 356-357

تيمورلنك شاب صغير السن له عينا طفل وابنة عجز¹، إنه رمز لكل قوى التسلط والقهر والاضبط والتسليم.

ليست استعادة الوقائع التاريخية إلا سبيلا إلى تعميق وعينا بالحاضر فهذا الظلم من جنس ذاك وهذا القهر ليس إلا سليل تاريخ الخنوع والعبودية والولاء الأعمى.

يستحضر "تامر" في رحاب قصته القصيرة شخصيات تاريخية مثل "خالد بن الوليد" و"طارق بن زياد" و"عمر الخيام" و"عمر المختار" و"الحسن بن الهيثم"... ويزج بها في واقع اهتزت أركانه واضطرب بنيانه وفقدت فيه قيم البطولة والشجاعة معانيها فهذا "الشنفرى" "قد باع سيفه قبل سنين دون أن يُلطِّخ سيفه بدماء مئة [كذا] رجل، وعاش بعدئذ في مدينة تفترسها شمس من نار"²، أما المناضل "عمر المختار" فإنه لا يقوى على احتمال الواقع الذي صار شاهدا عليه رغم أنه حين أقدم الحارس على إعدام دمية صغيرة، ويقرر الانسحاب ويفضل الموت على الحياة، يقول الراوي: "وهاهو عمر ينبذ حبل مشنقته ويعدو نحو المقبرة بينما شمس الأرض تتوارى وتلطف شمساً تلو شمس"³.

يلعب حضور السرد التاريخي في الأقصوصة دور الشهادة على فداحة الواقع ودرجة العبث التي بلغها أولو الأمر فيه، إذ صاروا لا يتورعون عن استدعاء الموتى من قبورهم لمحاكمتهم (طارق بن زياد في أقصوصة الذي أحرق السفن (الرعد)) عمر الخيام في أقصوصة

¹ اللحي (الرعد)، ص 40

² الشنفرى (دمشق الحرائق)، ص 171

³ الإعدام (دمشق الحرائق)، ص 93

"المتهم" (الرعد). إن الإنسان العربي ليس مستهدفاً في حاضره فقط بل إن التشويه ي طال ماضيه ويمس تاريخ أبطاله حتى يقع التشكيك في انتمائه، فيفقد ثقته في كل شيء ويصير فاقدًا لكل مقومات الانتماء والهوية.

تفاعلت القصة التامرية مع السرد التراثي تفاعلاً لافتاً للانتباه، فقد انفتحت على الحكاية المثالية ووظفت شخصياتها الحيوانية وتوسلت بخوارق الحكايات الشعبية ذات الطابع الشفوي واحتنتها في أحداثها وفي بداياتها المعتادة "حكى عن دمشق أنها كانت في قديم الزمان سيفاً أرغم على العيش سجيناً في غمده"¹ / "كان في قديم الزمان رجل اسمه حسن"²، لكن القصة التامرية ظلت قصة ذات طبيعة انتقاضية تستدعي عوالم الخرافة ولكنها تطوعها وتنتقض عليها وترتدّ إلى عالمها المشاكل منازعة مقارعة رافضة، إنها تشدّ هذه الأشكال والأجناس السردية التراثية من رسنها لتزجّ بها في لهيب الواقع المتفجر المأزوم، وتنزلها من عليائها حتى تغدو لصيقة هموم المهمّشين والمغمورين وتعبّر عمّا يعانون من آلام وأحزان.

تستحضر الأقصوصة في بعض الأحيان حكايات "ألف ليلة وليلة" من خلال إلماعات "Allusions" قصيرة إلى بعض خاصياتها كاستحضار صورة الأميرة في قول الراوي: "فالأميرات لا يمشين بل يركبن عربات ذهبية تجرّها خيول بيض"³، أو شخصية المرأة الشهيرة التي تنقلب أفعى في أقصوصة "جوع": "و"ما إن أغلق الباب خلفه حتى

¹ الغراب لنا وللطيور السماء (دمشق الحرائق)، ص 53

² حارة السعدي (دمشق الحرائق)، ص 163

³ الطفل التام (دمشق الحرائق)، ص 163

سارعت المرأة تطوق عنقه بذراعيها مطلقاً ضحكة مأكرة، ثم تحولت أفعى سوداء والتفت حول عنقه وشددت الضغط عليه¹، ويستلهم السارد في مواضع أخرى من قصصه الأماكن الخرافية ذات الأبواب السبعة ويستحضر الحكايات العجيبة حكايات الجان والأشباح ففي أقصوصة "شمس للصغار" مثلاً يستدعي السارد حكاية الخاتم السحري والمارد الذي يلبي للشخصية كل طلباتها.

إن هذا الحضور المكثف لمختلف أشكال السرد التراثية لا يذهب بخصائص القصة التامرية أو يؤدي إلى انخراطها في عوالم العجيب والخارق إنما يدعم حضورها في رحاب جنس القصة القصيرة التي وسمها منظروها بعدة سمات منها التفاعل مع مختلف الأشكال السردية التراثية والجمع بين الطابع الشفوي والطابع الكتابي، والمواخاة بين العوالم المتناقضة. القصة عند "زكريا تامر" لم تكن أبداً استنساخاً لمقومات الأجناس السردية الحافة بقدر ما كانت حواراً معلناً مع التراث السردى وابتداعاً لمختلف التقنيات التي تساعدنا على تعميق الوعي بقضاياها، إنها لا تعيد إلينا واقعنا فهذه ليست وظيفتها- بل تحفر في ثنايا التجربة الإنسانية وتنبش في مجاهلها مقتتصة منها سرداً يجمع بين المقتضيات الجمالية وضوابط الوعي الصميم بالمعاناة، لكان القصة التامرية "تسعى إلى التخلص مما يسميه "أوكونور" الفن التطبيقي" أي أحداث الحياة ووقائعها وشخصها وتنتج بدلاً من ذلك إلى اختزال التجربة الإنسانية إلى أصفى عناصرها وأكثرها تجريداً فيما يسميه "أوكونور" "الفن الخالص". تتخلّى القصة القصيرة إلى حد بعيد عن

¹ جوع (الرعد)، ص ص 67-68

مشابهة الواقع"¹، هذا القول لا يتعارض مع ما تذهب إليه "فاليري شو" عندما تؤكد سعي القصة القصيرة إلى مشابهة الواقع في نفس الوقت الذي تسعى فيه إلى تكثيفه وترميزه، فالقصة القصيرة وهي تعيد إنتاج المرجع عن طريق التشخيص représentation تجد نفسها تحت وطأة تلك العناصر الواقعية التي يستحضرها السرد حتى ينشئ منها حكايته ولكنها حتى تكون وفيه لبعدها الفني الجمالي- لا بد أن تسعى إلى تمويه علاقتها بالمرجع المشخص والتخلص من سلطته لتخلق صورتها المخصوصة وتعبّر عن رؤية صانعها وصانغها الذي لا يقدم لنا تجربة متكاملة بقدر ما يختزل هذه التجارب في لحظة أو بؤرة يضمّنها مقاصده في أسلوب مكثف مركّز يستلهم من السرد موضوعيته ولا يتخلّى عن ذاتية الشعر وإيحائه.

إن القصة عند "زكريا تامر" شأنها شأن القصة القصيرة عموماً لا تنظوي تحت لواء قوانين ثابتة وسنن قول متعارفة، مما يجعل ردّها إلى نظرية بيّنة المعالم واضحة الحدود أمراً غير ممكن، فقارئ الأقصوصة في مختلف المجموعات القصصية التي ألفها الكاتب السوري يقف على حقيقة تحوّله المستمرّ وسعيها إلى استنبات إبداعها في مناخات شتى وتنويع أساليبها الفنية ليست سلبية "جنس متقلب لا يعرف للاستقرار وجهاء، دينه التجريب والنزوع إلى مجاوزة المألوف"².

لقد استطاعت الأقصوصة التامرية أن تخلص لميزة البينية وأن تظل قادرة على الاحتفاظ بجذورها المتينة المتغلغلة في التراث السردى

¹ خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1960-1990)، ص 99

² محمد القاضي: إشالية القصة القصيرة، ص 144

دون أن تفقد بريق الجودة والطرافة "إن القيمة الإبداعية التي انطوت عليها التجربة [التأمرية] تتمثل في سعيها للاستفادة من المنجز الحكائي العربي القديم وخاصة السرد الحكائي الشعبي في الوقت الذي كانت تنفتح فيه على القصة الغربية الحديثة [...] خاصة على مستوى شعرية اللغة والمنظور السردى الحكائي"¹

¹ مفيد نجم: الربيع الأسود: دراسة في عالم زكريا تامر القصصي، منشورات وزارة الثقافة في

الجمهورية العربية السورية، دمشق 2006

خاتمة

لقد صار بوسعنا في ختام عملنا هذا أن نقرّ مجموعة من الخصائص التي تعدّ عماد الإبداع في تجربة "زكريا نامر" فرغم ما تتميز به هذه الأقصوصة من قدرة على التجديد في مستوى أشكال الخطاب وأساليبه وما تكشف عنه من رفض للثبات والاطمئنان إلى مسلك إبداع حدّه واضح، نستطيع أن نقول عنها إنها قصة قصيرة تسيطر عليها روح المفارقة إذ أن ساردها يؤسس أطر سرده تأسيسا مخصوصا، فإذا الزمن مثبت محدد يعقد وثيق الصلات مع مراجعه ولكنه في الآن نفسه منفصل عن الحدّ يعانق عوالم الخيال واللاتعيين، حين نعدّ الأقصوصة إلى الزج بقارنها في عوالم الأشباح والخرافات، عوالم لا تربطه بها في الظاهر أي روابط ولكنها في الأصل لا تعدو كونها كشافة واقع يعيش الإنسان فيه ولا يدرك تناقضاته، واقع صار أشدّ تعقيدا مما يتصور.

استطاع "نامر" ببراعة القاص المتمرس وبصدق الفنان الأصيل أن يفتح معابر بين مختلف الأفاق جامعا بين نقل التفاصيل والغوص في كوامن الذات كاشفا ألامها ومكبواتها، هاتكا تلك الحدود الوهمية التي تريد الفصل بين المرجع والخيال، إننا نلفي في القصة التامرية استعدادا خارقا للمواخاة بين هذه العوالم وإكسائها إهابا يخرج بها عن دائرة المألوف المتعارف، فإذا الشخصوس تعيش في دوائر رعب لا تنتهي وتشاهد فنون القتل وألوانه، ولكنها لا تملك إلا أن تعاود الانخراط فيه، ومن ثم تصبح الإدانة مضاعفة تطال القاص والمقموع معا فإذا كان

الأول يتفَنَّن في فرض إرادته وجبروته فإن الثاني قد أثر الصمت وظلَّ على سكوته يتشبَّث بقيده ويخشى فكاهه.

مكن بناء المفارقات المتنوعة القاص السوري من هجاء الواقع العربي هجاء لا يخلو من مرارة، إنها سخرية مبكية في أجلى مظاهرها، تصور الحوادث تصويرا غريبا مدهشا وتفقد الأشياء دلالاتها، فإذا المكان الأليف معاديا وإذا الشخصية التاريخية تنزل في غير زمنها حتى تكون شاهدا على لا عقلانية السلطة وتوسلها جميع الطرق للتنكيل بالإنسان وتحطيم إرادته وعقد صلة متوترة بينه وبين حاضره وماضيه في آن واحد. إن الإسقاط التاريخي واستدعاء الماضي إلى رحاب الحاضر تقنية تميز القصة التامرية وتجعلها قادرة على التعجيب ميالة إلى تنويع وسائلها التعبيرية مقيمة حوارا منتجا بين مختلف الأزمنة.

اهتم "زكريا تامر" كذلك بالعتبات وجعل عناوين أقصوصاته تخرج عن دائرة العلامة الدالة دلالة مباشرة على المتن القصصي لتصبح حمالة أوجه تشي ولا تفصح، بل إنها تعتمد إلى منازعة "الأقصوصة" وتعارضها وتضلل معيرة القراءة حتى تغدو مدعاة سؤال وبوابة جدل تدفع الحيرة إلى ذراها، فقد صارت العتبات عتبات تمويه المعنى المائل في الذهن حتى تستغفر الهمم إلى الحفر في ثنايا العبارة وإدراك أغوارها البعيدة. توسل "زكريا تامر" بالرمز وأكسى خطابه كسوة الإيحاء والغموض فاقترب المرء من روح الشعر وجاءت اللغة ناضحة استعارات وتشابيه ميالة إلى اللمحة الخاطفة مكتنزة المقاصد، ومع ذلك لم تخرج الأقصوصة في أغلب الأحيان عن كونها بناء حديثا

له بداية ويتطور نحو نهاية تختزل مغزى السرد وتفجّره وتوتره، وهذه مفارقة أخرى من مفارقات القصة التامرية.

استفادت الأقصوصة عند "زكريا تامر" من التراث ودعته إلى رحابها حتى أضحت حضور الخطب والأمثال والقصص الديني والخرافة وغيرها من فنون القول التراثية ملازما لها، وتتنوع هذا الحضور وتعددت أشكاله، فقد جدد القاص تعامله مع التراث السردى باعتباره حاملا لوميض الحياة لا باعتباره رمادا لا ينفع النفخ فيه. إن القصة التامرية تحاكي أشكال السرد القديمة محاكاة ساخرة وتحور بعضها وتستدعي شذراتها النصية لتؤسس خطابها المخصوص الذي لا يتوقف عن تخير طريف الأساليب وانتهاج وعر المسالك، فليس استدعاء التراث السردى نكوصا ولا تعلقا بجهود غابرة بل استراتيجية إبداعية ترمي إلى إعادة طرح علاقة التراث بالحدثا طرعا مغايرا لا يقف عند ظاهر الأمر بل يتعداه إلى إثبات الذات وتكريس إبداع أدبي لا يغترب عن ماضيه وحاضره معا.

القصة القصيرة عند "زكريا تامر" مثقلة بهمين: هم التجديد الفني واجترار سبل للإبداع ولينة وهم حضاري يصوب إلى تشريح الواقع العربي والتنبيه إلى مخاطر التهميش والإقصاء، ويدفع الإنسان إلى إعادة ترتيب علاقته بالعالم في عصر يشهد تراجعاً للقيم النبيلة وتزايداً لوتيرة الجشع والرغبة في بسط النفوذ.

لقد أكسب تلازم الهمين القصة القصيرة عند مبدعنا قدرة على تمثيل دور الإبداع في التعبير والحث على مقارعة قوى التسلط وشق عصا الطاعة والتحريض على من لا يعترف للإنسان بإنسانيته ويحاول تجريده من أبسط مقومات وجوده، ولهذا الأمر لا تتفق مع عدّ

القصة التامرية عدمية غارقة في سوداويتها وتشاؤمها، إنها في نظرنا لا تقف على تخوم الحريق بل تدرج فيه وتسعى إلى تكثيف صورة الواقع ومراكمة الألم حتى تحث قارئها على أن يغشى اللهب وأن يخرط في زمرة الرافضين سطوة قوى الضبط المقيت والزيف الصراح.

تمكن "تامر" بفضل حرفيته الفنية وعميق وعيه الحضاري من الجمع بين المتناقضات (المفارق/ المشاكل، الوقائع/ الأحلام، الماضي/ الحاضر، العقلاني / اللاعقلاني ...) والتأليف بينها لخلق عالم سردي قوامه الإدهاش المستمر والتحول الذي لا يتوقف. لقد دأب على انتهاك الحدود انتهاكا منظما فجاءت علاقته بالعالم المشخص قائمة على توثر دؤوب ورفض للقبول المتحجرة، إنه كاتب منحاز إلى صفوف المهمشين تشف أقصوصته عن جراءة في ارتياد وعر المناخات وممتنع الأفاق. لم تستطع تلك المشاهد الدموية والحالات الكابوسية أن تخرج قصته من الانشداد إلى واقعها المتأزم واقع الانكسار والهزيمة، بل إنها تقدم رؤية مخصصة لهذا الواقع وموقفا واعيا ينم عن استقراء مستفيض لراهن الإنسان ومستقبله، وإحساس مرهف بالمآلات الفاجعة عبرت عنه لغة جمعت إلى رحابها حبكة الأحداث واسترسالها وجذوة العبارة الشعرية المؤثرة النفاذة إلى أعماق المتلقي.

إن "زكريا تامر" كاتب قلق مقلق، قصته القصيرة تناوش أسلافها وتستنطق الأشكال والأجناس التراثية وتستدعي إلى رحابها التاريخ متسائلة مدينة رافضة، لكنها لا تفقد خصائصها ولا تنوب في أنماط السرد الأخرى بل تشدها من رسنها وتطوعها لخدمة أغراضها الفنية وقضاياها، لا تشد عن ضوابط جنسها من جهة البيئية والموارية والغبش واستدعاء التراث ولكنها تخرق السنة حين تحطم أخص

خصائص "الحكاية" وتغيب مقوماتها ونعني الإطار والشخص والأحداث، وتنساق وراء "كولاج" مدهش للوحات متنافرة تنافرا تاما يصعب عقد الصلات بينها، ولكن القارئ إذا ما أنعم النظر أدرك تلك الوشائج التي عمل القاص على تمويهها وتمييعها حتى تحتفظ القصة القصيرة بأسرارها وامتناعها وقدرتها الفائقة على العبث باطمئنان متلقيها حتى أن جمالياتها تظل كامنة في تلك المنطقة الواقعة بين الواقعي والمتخيل، بين المعين والمطموس، بين الثبات والمغايرة، بين الظاهر والباطن... وكما كان الناقد "محسن يوسف" مصيبا حين قال عن "زكريا تامر": إنه "هذا الكاتب الذي طوّر في تقاليد القصة العربية ورسخ أقدامها قوية بين الأجناس الأدبية الأخرى، بشكل في خارطة القصة العربية أكثر التضاريس بروزا، وأكثرها جذبا للرعيّل القادم، فلن تتجو مرحلة قادمة من تأثيره وبصماته".¹

¹ محسن يوسف: زكريا تامر... أهواق إلى وطن جديد، مجلة الموقف الأدبي، ع 106 - 107،

اتحاد الكتاب العرب بدمشق، مارس - أبريل 1980، ص 77

المصادر والمراجع

المصادر

ذكر يا تامل:

- 1) الرعد، رياض الرئيس للكتب والنشر، بيروت/ لندن، ط3، 1994/ ط1 (1970)
- 2) دمشق الحرائق، رياض الرئيس للكتب والنشر، بيروت/ لندن، ط3، 1994/ ط1 (1973)
- 3) النمرور في اليوم العاشر، منشورات دار الآداب، بيروت- لبنان، ط2، تموز (يوليو)، 1981/ ط1 (1978)

المراجع

الكتب العربية

- إبراهيم (نبيلة): فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، القاهرة - مصر، (د.ت).
- ابن عربشاه (ت854هـ): فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء، تقديم وتحقيق أيمن عبد الجبار البحيري، دار الآفاق العربية، القاهرة- مصر، ط1، 2001.
- أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتعليق إبراهيم حمادة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام (د.ت)

- الأطرش (محمود إبراهيم): اتجاهات القصة في سورية، بعد الحرب العالمية الثانية، دار السؤال للطباعة والنشر بدمشق، سورية، 1982.
- ألف ليلة وليلة، ج1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1999
- إمبرت (إنريكي أندرسون): القصة القصيرة: النظرية والتقنية، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة (د.ت).
- أوكونور (فرانك): الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، ترجمة محمود الربيعي، مراجعة محمد فتحي، الهيئة العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي، الجمهورية العربية المتحدة، 1969.
- إيدل (ليون): القصة السيكلوجية: دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ترجمة الدكتور محمود السمرة، نشر مشترك، مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر والمكتبة الأهلية، بيروت - نيويورك، 1959.
- باختين (ميخائيل): الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة/باريس، ط1، 1987.
- بارت (رولان): مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب-سورية، ط2، 2002.

- باشلار (قاستون): جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط3، 1987.
- جاكسون (رومان): قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار ثوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
- الجرجاني (عبد القاهر): دلائل الإعجاز في علم المعاني، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط2، 1998.
- الخراط (إدوار): الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة القصة - القصيدة ونصوص مختارة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط1، 1994.
- دومة (خيرى): تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، 1960-1990، الحياة المصرية العامة للكتاب، (دب).
- الزهراء (فاطمة): العناصر الرمزية في القصة القصيرة، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة - مصر، 1984.
- سليمان (نبيل) / ياسين (بوعلي): الألب والإيديولوجيا في سوريا 1967-1973، دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط1، تشرين الثاني 1974.
- السماوي (أحمد): التطريس في القصص: إبراهيم الدرغوثي أنموذجاً، مطبعة التفسير الفني، صفاقس - تونس، الثلاثية الرابعة، 2002.
- السماوي (أحمد): في نظرية الأقصوصة، مطبعة التفسير الفني، صفاقس، تونس، الثلاثية الثالثة 2003.

- سيبويه: الكتاب ج1، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار سحنون للنشر والتوزيع (تونس) ومطبعة المدني (مصر)، 1990.

- عيد (عبد الرزاق): العالم القصصي لذكريا تامر: وحدة البنية الذهنية في تمزقها المطلق، دار القارابي، بيروت - لبنان، ط1، 1989.

- فروم (إيريك): اللغة المنسية: مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط1، 1995.

- القاضي (محمد): إنشائية القصة القصيرة: دراسة في السردية التونسية، الوكالة المتوسطة للصحافة، تونس، ط1، مارس 2005.
- قسومة (الصادق): طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس، 2000.

- كوهين (جان): بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1986.

- لحمداني (حميد): بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000.

- مجموعة من الباحثين: نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة - السعودية، ط1، 1994.

- مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلايين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدّين، الرباط - المغرب، ط1، 1982.
- المصفار (محمود): التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي: مقارنة محايدة للسراقات الأدبية عند العرب، مطبعة التفسير الفني، صفاقس - تونس، الثلاثية الرابعة، 2000.
- نجم (مفيد): الربيع الأسود: دراسة في عالم زكريا تامر القصصي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق 2006.
- نويل (جان بلامان): التحليل النفسي والأدب، تعريف الدكتور عبد الوهاب ترّو، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

المعاجم

- حرب (طلال): معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1999.
- عبد الباقي (محمد فؤاد): المعجم المفهرس لألفاظ القرآن، دار الحديث، القاهرة-مصر/دار الجيل، بيروت- لبنان، 1988.

المقالات العربية

- أبو عوف (عبد الرحمان): زكريا تامر والقصة السورية القصيرة، مجلة المجلة، ع170 الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، فبراير 1971.

- إخلاصي (وليد): دقة الصائغ، مجلة الناقد، ع82، تصدر عن رياض الريس للكتب والنشر، لندن، بيروت، أبريل 1995 (عدد خاص بذكرى تامر).

- أسعد (سامية): القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول، مجلد 2، ع4، يونيو-أغسطس- سبتمبر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.

- الجراي (إبراهيم): طرق عربية، مجلة النقد، ع82، أبريل 1995، تصدر عن رياض الريس للكتب والنشر، لندن، بيروت عدد خاص بذكرى تامر.

- حافظ (صبري): الخصائص البنائية للأقصوصة وجمالياتها، مجلة فصول، مج 2، ع4، يونيو، أغسطس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر، 1982.

- سليم (فاطمة): لقاء مع القصص السوري ذكرى تامر، مجلة قصص ع 43، منشورات نادي القصة النادي الثقافي أبو القاسم الشابي، تونس، جانفي 1979.

- عبد القادر (فاروق): قراءة في قصص ذكرى تامر، مجلة الهلال، ع7، السنة التاسعة والسبعون، درا الهلال، مصر - القاهرة، أول يولية 1971.

- فرج (فرج أحمد): التحليل النفسي والقصة القصيرة، فصول، مج ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، يوليو-أغسطس، سبتمبر، 1982.

- فريحات (عادل): الرؤية والفن القصصي في قصص زكريا تامر، مجلة الموقف الأدبي، ع169/170، أيار- حزيران 1985، اتحاد الكتاب العرب، بدمشق، سوريا.
- القاضي (محمد): في شعرية القصة القصيرة (من خلال ثلاثة نماذج تونسية)، الحياة الثقافية، تونس، السنة 24، ع 102، فيفري 1999.
- قاسم (سيزا): المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، ع 68، شتاء - ربيع 2006، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر.
- كتانة (ياسين): استجابة الشكل للمضمون في قصص زكريا تامر، مجلة الكرمل، ع9، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، 1988.
- لويز برات (ماري): القصة القصيرة، الطول والقصر، ترجمة محمود عياد، مجلة فصول، مج 2، ع 4، يونيو - أغسطس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ديسمبر 1982.
- محرز (سامية): المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي، مجلة البلاغة المقارنة "الف"، ع 4، القاهرة - مصر، ربيع 1984.
- هلسا (غالب): الألفة الغائبة، مجلة الناقد، ع82، رياض الرئيس للكتب والنشر، بيروت/لندن، أبريل 1995.
- الهواري (أحمد): الرحيل إلى الأعماق، قراءة نقدية في قصص يحيى حقي، مجلة فصول، مج2، ع4، يونيو-أغسطس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر 1982.

- يوسف (محسن): زكريا تامر... أشواق إلى وطن جديد، مجلة
الموقف الأدبي، ع106/107، مارس - أبريل، 1980، اتحاد
الكتاب العرب بدمشق سوريا.

المراجع الأجنبية

- Genette (Gérard): * Palimpsestes: la littérature au second degré, Ed. Seuil, Paris VIème - France, 1982.
* Introduction à l'architexte, Ed. Seuil, Coll. Poétique, Paris - France, 1979.
- Godenne (René): La nouvelle Française. Ed. Presses universitaires de France, 1974.
- Grojnowski (Daniel): Lire La nouvelle, Ed, Dunod, Paris, France, 1993.
- Groupe de Chercheurs: Théorie des genres littéraires, Ed. Seuil, Paris - France, Janvier, 1986.
- Tadié (Jean-Yves): Le récit Poétique, Presses universitaires de France, Ed, Gallimard, 1994.
- Todorov (Tzvetan): Introduction à la littérature fantastique, Ed. Seuil, Paris - France, 1970.

فهرس المحتويات

7	مقدمة
13	الباب الأول: في تشكيل مواد السرد: العث المنظم
15	الفصل الأول: أطر القص
15	1- بنية الزمان في القصة التامرية
18	1-1- الزمان والنزوع المرجعي
18	- في مستوى العتبات/العناوين
21	- الزمان في مستوى المتون القصصية
27	1-2- الزمان والنزوع التجريدي
28	- الزمن النفسي
31	- الزمن النحوي
36	2- بنية المكان
36	1-2- إشكالية المكان
39	2-2- المكان في أقصوصات زكريا تلمر
40	1-2-2- المكان المرجعي
40	- صورة المدينة عند زكريا تلمر
46	- الحارة: الموت الأسود
50	- البيت: الألفة الغائبة
55	- السجن: براعة الترويض

58	2-2-2- التشكيل المفارق للمكان
63	الفصل الثاني: الحدث والشخصية
63	1 - بنية الأحداث
63	1-1- الحدث / الحبكة
67	1-2- أنماط التتابع الحداثي
67	- التتابع السببي أو المنطقي
71	- التتابع الكيفي
76	- التتابع التكراري
84	- التتابع التركيبي
94	2- الشخصيات بين تاريخ القمع وقمع التاريخ
94	2-1- الشخصية في القصة القصيرة
99	2-2- سمات الشخصية في القصة التامرية
99	- التلازم بين الشعور واللاشعور
110	- استدعاء التاريخ
113	- هيمنة القمع
114	- الطفل: إخصاء الحلم
117	- المرأة: الأنوثة المهشمة
119	- الملتحي: السلطة المقننة
121	- الشرطي: القمع الأعمى
129	الباب الثاني: شعرية الخطاب وتأسيس الوعي بالوجود

131	الفصل الأول: الشعرية والبناء الرمزي
131	1- شعرية القصة التامرية
131	1-1- شعرية القصة القصيرة: اتساع التنظير وحدود الإجراء
141	1-2- الشعرية في القصة التامرية
141	- شعرية البناء
141	- آلية التركيب
149	- آلية التقابل
156	- آلية التماثل
164	2- انتهاك العوالم في القصة التامرية
164	2-1- في ماهية المفارقة
169	2-2- المفارقة في القصة التامرية
169	- مستويات الحضور وأبعاده
169	- في تشكيل الإطار
174	- في حدث النهاية
176	- في أساليب السخرية
182	2-3- الرمز والواقع: انفتاح المعابر
185	- رمزية الأحلام: صرخة الوحدة
199	الفصل الثاني: حوار الأجناس: التكيفات والأبعاد
199	1- القصة القصيرة والتراث السردي
199	1-1- القصة التامرية والتراث السردي

205	1-1-1- العبورية النصية عند جيرار جينيت
208	1-1-2- خطاب العبور في القصة التامرية
208	- الملحقية النصية: تضليل القارئ
208	- في مستوى العتبات/العناوين
217	- النصية الواصفة: التراث إثبات وجود
226	- الاتساعية النصية: التفاعل والمجازة
226	- التحويل
232	- المحاكاة الساخرة
238	- التناصية: الانفتاح الخلاق
247	خاتمة
253	المصادر والمراجع
261	الفهرس

إصدارات مكتبة علاء الدين

الكتاب	المؤلف	سنة النشر	السعر
1	في التطبيق النحوي والصرفي	عبد الحميد عبد الوالد	1998 4.000
2	وصل التراث بالمعاصرة: قراءة نقدية في طرح الماركسين للمرب	سهيل الحبيب	1998 5.000
3	الفكر الأدبي عند العرب في العصر الحديث: 1950/1900 بحث في التجليات والأصول ولقمة	البشير بن عمر	2002 10.000
4	النظام القضائي في البلاد التونسية 1875-1921	الشيباني بنبلغيث	2002 25.000
5	قراءات في القصص	محمد الخبر	2003 6.500
6	حبة الرمان (قصص)	محمد بن حمد	2003 4.500
7	الرحلة في الشعر الشعبي	البيدي بلغيث	2003 4.500
8	مدائن الجنون (قصص)	محمد نمق	2003 4.000
9	وآخرون منا ومنهم .. (كتابة قصصية)	سالم العيادي	2003 3.000
10	الخزوبة (قصص)	محمد بن حمد	2004 4.700
11	نقد العقل: منزلة العقل النظري والمثل العلمي في الفلسفة الغزالي	نور الدين السافلي	2004 8.000
12	المدرج والكرسي: بحث حول الطلبة التونسيين بين المسيحيات والمسيحيات	محمد صديق الله	2003 6.500
13	أضواء على التاريخ العسكري في تونس من 1837 إلى 1917	الشيباني بنبلغيث	2003 10.000
14	فصول في تاريخ الأوقاف في تونس من مقتطف القرن 19 إلى 1914	الشيباني بنبلغيث	2004 7.000
15	إيلات: حوايت الموت والاعراب للموتور: لكتاب الأول (رواية)	فرج محمد الغضاب	2004 4.500
16	الوطن لا يطير (قصص)	فاطمة الزياتي	2004 4.500
17	الكلمة في التراث اللساني العربي	عبد الحميد عبد الوالد	2004 13.000
18	أسطورة الخلق في كتاب المد من الترتيم الطقسي إلى التخيل الفني	جلال الربيعي	2004 6.500
19	بحوث في لسرد العربي	محمد نجيب لعملي	2005 8.500
20	جمية الأوقاف والاستعمار الفرنسي في تونس 1914-1943	الشيباني بنبلغيث	2005 10.000
21	مقدمات في علم اجتماع الهوية	ملير المسحداني	2005 8.000

22	فصول في تاريخ الحركة الوطنية في تونس	عروسة التركي	2005	10.000
	المعاصرة			
23	الهجرة للداخلية والتنمية في المجتمع التونسي: دراسة	البشير العربي	2005	15.000
	سوسيولوجية			
24	النقد الروائي العربي للحدث: واقعه وإشكالياته من خلال	محمد التناصر	2005	9.000
	بعض المدخل	المعجمي		
25	المنهمون (رواية)	سلام دمحوم	2005	5.000
26	أوقاف عزيزة عثمانة: بين جمعية الأوقاف وعرش	الشيباني بنبلغيث	2006	8.000
	المثاقب في عهد الاحتلال الفرنسي لتونس			
27	أسطورة الصعد في حثث أبو هريرة قال لمحمود	جلال الربيعي	2006	5.500
	المسعودي			
28	الوضعية الحدودية في القطاع السياحي: دراسة	عادل الوشائي	2006	4.000
	سوسيولوجية لمسيرة خيال			
29	المثقف العربي الاسلامي بين ثقافة السلم وثقافة	البشير العربي	2006	8.000
	الحرب			
30	أثر الأسطورة في لغة أوديس الشعرية: بحث في	محمد صالح	2006	12.500
	الدلالة	البوعمراني		
31	ابن خلدون في الكتابات المعاصرة مدخل بيليوغرافي	محمد العزيز لجامي	2006	6.500
32	مدخل إلى الخطاب الإجمالي في الرواية	محمد الخبو	2006	6.500
33	الرقم حوالات الموت الموتور-الكتاب الثاني-	فرج محمد الغضاب	2006	4.500
34	الكرمة الغربية (قصص)	محمد بن حمد	2006	4.500
35	علي النوري الصفاقسي: عصره، حياته، آثاره	يونس يعيش	2007	15.000
36	الزيتونيون دورهم في الحركة الوطنية التونسية من	علي الزيدي	2007	23.000
	1904 إلى 1945			
37	إسميران (رواية)	فاطمة الزياتي	2007	4.500
38	رحلة الجنرال رشيد إلى الجزائر سنة 1847 (تحقيق)	الشيباني بنبلغيث	2007	8.000
39	مقدمات في نقد العقل مدخل إلى محاورات التوحيد	جلال الربيعي	2007	8.000
	في الامتناع والمقابلات			
40	فلسفة الفعل	عبد العزيز العيادي	2007	7.000
41	استحالات المثقف والثقافة والممارسة الثقافية	منير المسعودي	2007	12.500
42	فن الرحلة في الرواية العربية من خلال الأشجار	بلقاسم مارس	2007	5.500
	واختيال مرزوق لحبد الرحمان المنيف			
43	داود في الثقافة العربية: الثوابت والتحويلات	زهرة للتايت	2008	7.000
44	الأوقاف في تونس من تأسيس الوزارة إلى الاستقلال	الشيباني بنبلغيث	2008	8.000

45	خير النقيشة	سالم دمدوم	2008	5.500
46	القصة القصيرة عند زكريا تامر: الانتهاك المنظم	الأمين بن مبروك	2008	9.000
47	الأجناس الأدبية من الضبط إلى العبور: مقالات	الأمين بن مبروك	2008	5.000
	وفصول مترجمة			

كتب الأطفال

48	يامينة الشجاعة	نص: نافلة ذهب	رسم رؤوف الكراي	2003	2.500
49	أمي	نص: يوسف الشريف	رسم رؤوف الكراي	2005	2.500
50	الشمس تأتي بالصباح	نص: يوسف الشريف	رسم رؤوف الكراي	2005	2.500
51	السماء بيت العصافير	نص: يوسف الشريف	رسم رؤوف الكراي	2005	2.500
52	صديقان	نص: يوسف الشريف	رسم رؤوف الكراي	2005	2.500



دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع

طريق المدينة رقم 102.5 - 3011 مراكش - الهاتف : 332 666 74 832 - الفاكس : 332 666 74 832



الأمين بن مبروك

17-07-1970 بنر علاء - صفاقس - تونس

- متحصل علاء الماجستير فاعل اللغّ و الأدب و الحضارة العربية
- متحصل علاء التبريز فاعل اللغّ و الأدب و الحضارة العربية
- يصدق إعداد رسالته دكتورا

المؤلفات:

- كتاب فاعل الترجم، الأجناس الأدبية من الضبط إلّ العبور
- كتاب فاعل السرديات الحديثة، القصص القصيرة عند زكريا تاهر
- الأجناس المنظم
- كتاب تفاعل الأشكال و الأجناس فاعل كتاب "التبيان"
- عبد الله بن يلقين الزيرلي "جهاز للنشر"
- كتاب شعرلي: أعمق عينيك حقل ترانج، قصائد معدة للنشر
- مشاركات متعددة فاعل مختلف الندوات و الملتقيات
- الدعوة إلّ الإلكتروني، amin.benmabrouk@yahoo.fr

Bibliotheca Alexandrina



0941812

لقد دأب زكريا تاهر على انتهاك الحدود انتهاكا منظما فجاءت
المشخص قائمة على توتر دؤوب ورفض للقوالب المتحجرة إنه
إلى صفوف المغمشينه تفت أصوصته عه جرأة في ابتداء وع
وممتدة الآفاق